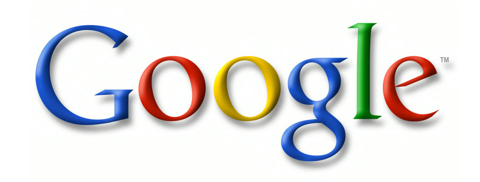












LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 76. — Tome XIV, 7e année. 10 juillet 1903

SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 JUILLET 1903

TEXTE

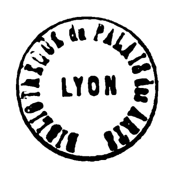
GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

LA

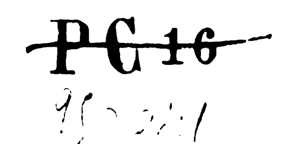
REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne



Tome XIV. Juillet-Décembre 1903.





LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



ARTISTES CONTEMPORAINS

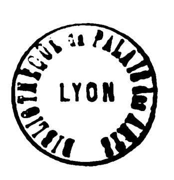
RODOLPHE BERÉNY



Si je prends ici la liberté grande de parler d'un peintre, c'est que, ne sachant rien en fait de peinture, j'estime avoir sur ceux qui savent l'inappréciable supériorité de ma belle ignorance. N'avoir aucun parti pris, n'appartenir à aucune école, n'est-ce pas, pourvu qu'on soit doué de nerfs capables de vibrer, n'est-ce pas, dis-je, se trouver dans les conditions les plus favorables pour percevoir une sensation d'art absolument sincère? Et je me crois d'autant moins paradoxal à le dire, que la mode est aujourd'hui à la peinture impressionniste.

Ce ne sont plus, par exemple, les traits d'une jolie femme que l'on cherche à reproduire, mais bien la sensation, j'allais dire le parfum d'élégance qu'elle exhale et le gentil frisson que donne le frou-frou de sa robe.

Faut-il vraiment de longues études pour apprécier le « bien rendu » de ces nervosités, que le peintre a éprouvées près de son modèle? Non. Chacun me semble capable de juger, par le choc en retour qu'il en reçoit,



d'un art qui, pouvant, entre mille épithètes, choisir celle qui caractérise le mieux ses tendances, a simplement voulu s'appeler suggestif.

C'est l'âme, en effet, que cherche à surprendre le peintre qui ne fait pas métier de son art. Il s'empare d'elle, la fouille, la scrute, lui arrache ses plus intimes sensations, pour nous la livrer, enfin, toute pantelante d'amour, de joie ou de douleur.

Quand le bienheureux de Fiesole peignait ses anges, quand Raphaël peignait sa Fornarina, le Dominiquin son saint Jérôme, Michel-Ange ses damnés, que faisaient-ils, sinon nous livrer des âmes séraphiques, amoureuses, croyantes, désolées ?

A toute œuvre d'art il faut une âme, cette âme qui, jadis, fit une femme de la statue de Pygmalion.

Ce joli mot était dit l'autre jour par un jeune peintre hongrois, que le hasard me faisait rencontrer dans une maison amie. La physionomie de l'artiste était avenante. Nous nous mîmes à causer.

Quand il m'eût dit son nom — il s'appelle Rodolphe Berény — nous nous trouvâmes en pays de connaissance. Je me souvenais, en effet, de l'ostracisme dont les organisateurs de l'exposition du Champ-de-Mars avaient naguère frappé quelques portraits signés de lui; deux d'entre eux, celui de mon ami, le prince Borghèse, et celui de mon confrère, M. Brunetière, — j'en avais entrevu les photographies chez Braun, — m'intéressaient particulièrement. Je demandai à Berény ce qu'étaient devenus ces tableaux.

« Ils ont réintégré mon atelier. »

Et, fort aimablement, l'artiste m'invita à les y aller voir.

Le lendemain, j'étais exact au rendez-vous. Je rencontrai d'abord, dans la cour, Hans et Eva, les deux petits enfants du peintre, qui s'en allaient de compagnie faire des pâtés de sable au parc Monceau. Puis, sur les marches de l'escalier, je croisai leur charmante mère, qui m'introduisit dans l'atelier.

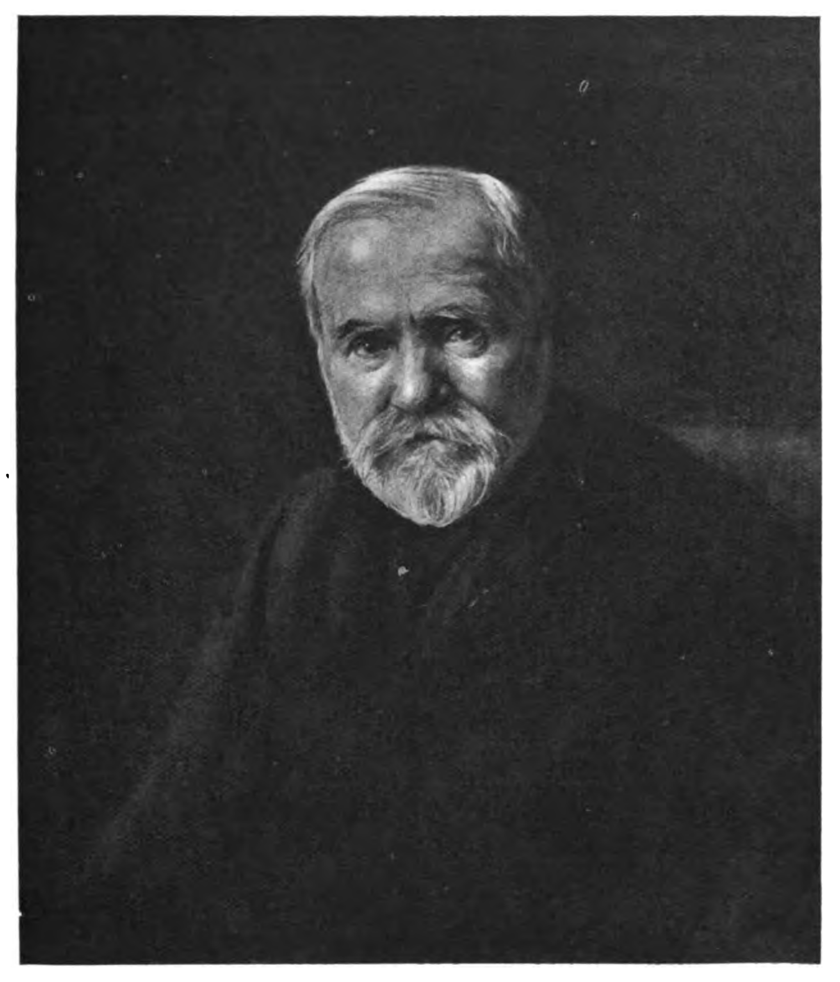
Là, rien de cet aveuglant bric-à-brac dont s'entourent, pour provoquer une inspiration rétive, tant de peintres sans talent. Il n'y a ni tapisseries, ni panoplies, ni draperies aux murailles, mais seulement, çà et là, de vigoureuses études, et, le nez contre la cimaise, comme en pénitence, quelques ébauches qui vous tournent le dos.

Au milieu de la pièce, un chevalet; sur ce chevalet, le portrait de





M. le duc de Trévise, et devant ce portrait un petit homme aux yeux rieurs, en veston beige, les cheveux au vent, qui, à un mètre de sa toile, peint sans appuie-main.



LE COMTE LAVEDAN.

« Quelle merveille ! quelle frappante ressemblance, dis-je, en m'approchant de la toile.

— Peuh !... fit mon homme, d'un air détaché.

— Allons, je vois que vous avez autant d'esprit que de talent ; donc,

trêve de banalités, vous appartenez, ce me semble, à l'école de Munich ?

— A l'école de Munich, ah ! non, par exemple, répliqua vivement Berény. Non, l'école de Munich n'existe plus. Le vieux Piloty l'a enterrée. Lenbach, qui aurait pu la ressusciter, n'a jamais voulu avoir d'élèves. Et dès lors, petits et grands, jeunes et vieux, nous avons rompu avec l'ancienne discipline, ou plutôt avec toute discipline. Quand je vous aurai dit que chacun, chez nous, court selon la longueur de ses jambes et la puissance de son souffle après ce qu'il croit être la vérité, vous en saurez autant que moi sur l'esthétique d'outre-Rhin.

» Si vous tenez cependant absolument à nous classer par petits paquets, vous y arriverez peut-être en nous groupant d'après notre technique. Et encore ne faut-il pas, pour chaque portrait, une technique spéciale ? La raison en est simple : de même que chaque visage a sa caractéristique, de même chacun de nous a la vision particulière de cette caractéristique, que nous rendons plus ou moins heureusement, selon l'acuité de notre perception et la souplesse de notre pinceau. Or, cette souplesse doit être infinie, ajouta Berény avec un soupir, car, pour correspondre à l'infini de ses impressions, en demeurant toujours sincère, un peintre est obligé de varier aussi ses procédés à l'infini. Un procédé unique ne peut traduire qu'une impression unique.

» En vous disant cela, ajoute-t-il, avec un sourire, croyez bien que je ne jette pas de pierres dans le jardin de tel ou tel de vos grands peintres. »

J'écoutais, charmé de l'humour et aussi de la science de mon interlocuteur, qui m'offrit une tasse de thé.

Tandis que je la savourais, lui allait, gesticulant, bourdonnant, déclamant, à travers son atelier.

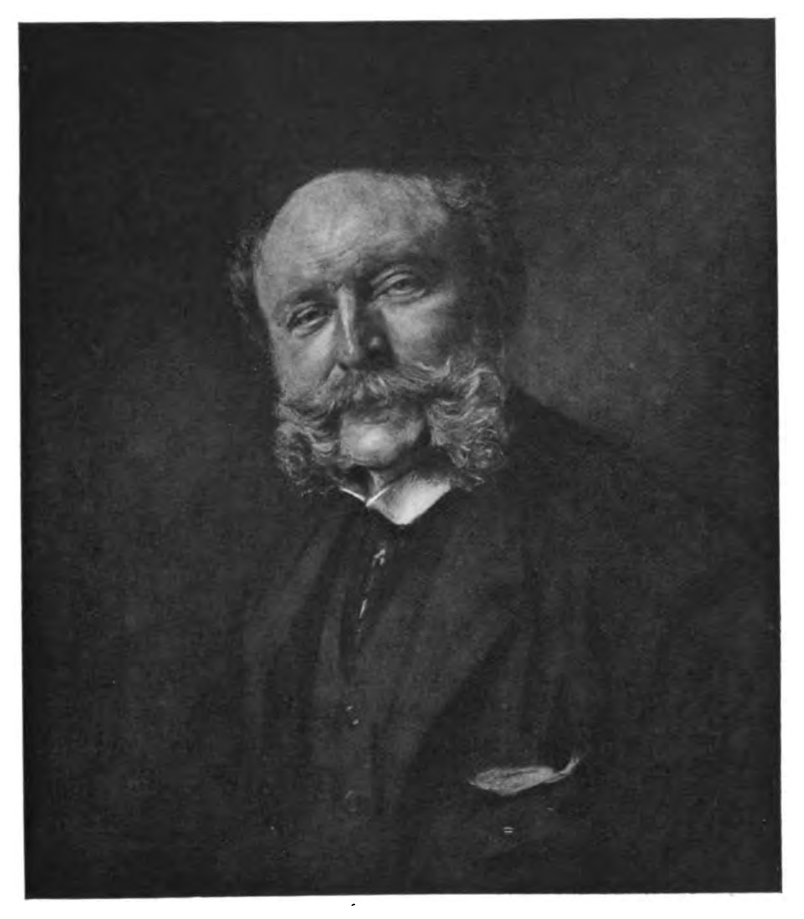
Ah ! pensé-je, quelle belle chose que la jeunesse !

« Qui veut aujourd'hui se mêler de peinture, dit enfin mon hôte, quand, à bout de souffle, il se fût laissé tomber, près de moi, sur un canapé, ne peut plus se contenter, comme jadis, d'être dessinateur ou coloriste ; il lui faut être psychologue pour analyser le caractère de son modèle, et encore romancier pour le mettre dans son vrai milieu, et aussi auteur dramatique pour lui donner le mouvement et la vie. Que sais-je ? Il faut qu'un peintre soit naturaliste, anthropologiste, chirurgien, pour composer son person-



Mrs Tuck.

nage, le décomposer, le disséquer. Quelle joie quand, enfin, nous tenons son âme au bout de notre pinceau, comme au bout d'un scalpel! Quel triomphe, quand nous parvenons à la fixer sur notre toile! Oh! cette joie,



Le duc de Trévise.

ce triomphe, le sculpteur les ignorera toujours, car il est condamné, lui, à l'éternelle et morne beauté de la forme, sans pensée! »

Tout à fait emballé, pour ne pas dire lyrique — lyrique serait plus académique, mais moins juste, — Berény continua :

« Nous renouons, nous, avec les admirables peintres réalistes du XVIIe siècle, avec Rembrandt, avec Van Dyck, avec Franz Hals, la chaîne

qu'avaient si malheureusement interrompue vos peintres de cour, ces pompeux coloristes qui, pendant deux cents ans, ont coiffé tous les Français de la même perruque et habillé toutes les Françaises de la même robe à paniers. »

Je ne pus m'empêcher de rire de tant d'irrévérence, mais, au fait, ne cachait-elle pas un peu de vérité ?

« Tenez, poursuivit Berény, qui s'empara du portrait du prince Borghèse, et le campa en pleine lumière sur son chevalet. Tenez, d'aucuns diront, en regardant cette toile, que j'ai pastiché Rembrandt. Cela fùt-il vrai, mon modèle n'aurait pas à s'en plaindre. Mais non, j'ai simplement tenté de faire ce que Rembrandt lui-même eût fait si, au lieu de quelque bourgmestre empanaché, il avait eu à peindre un prince du xx[e] siècle en paletot mastic.

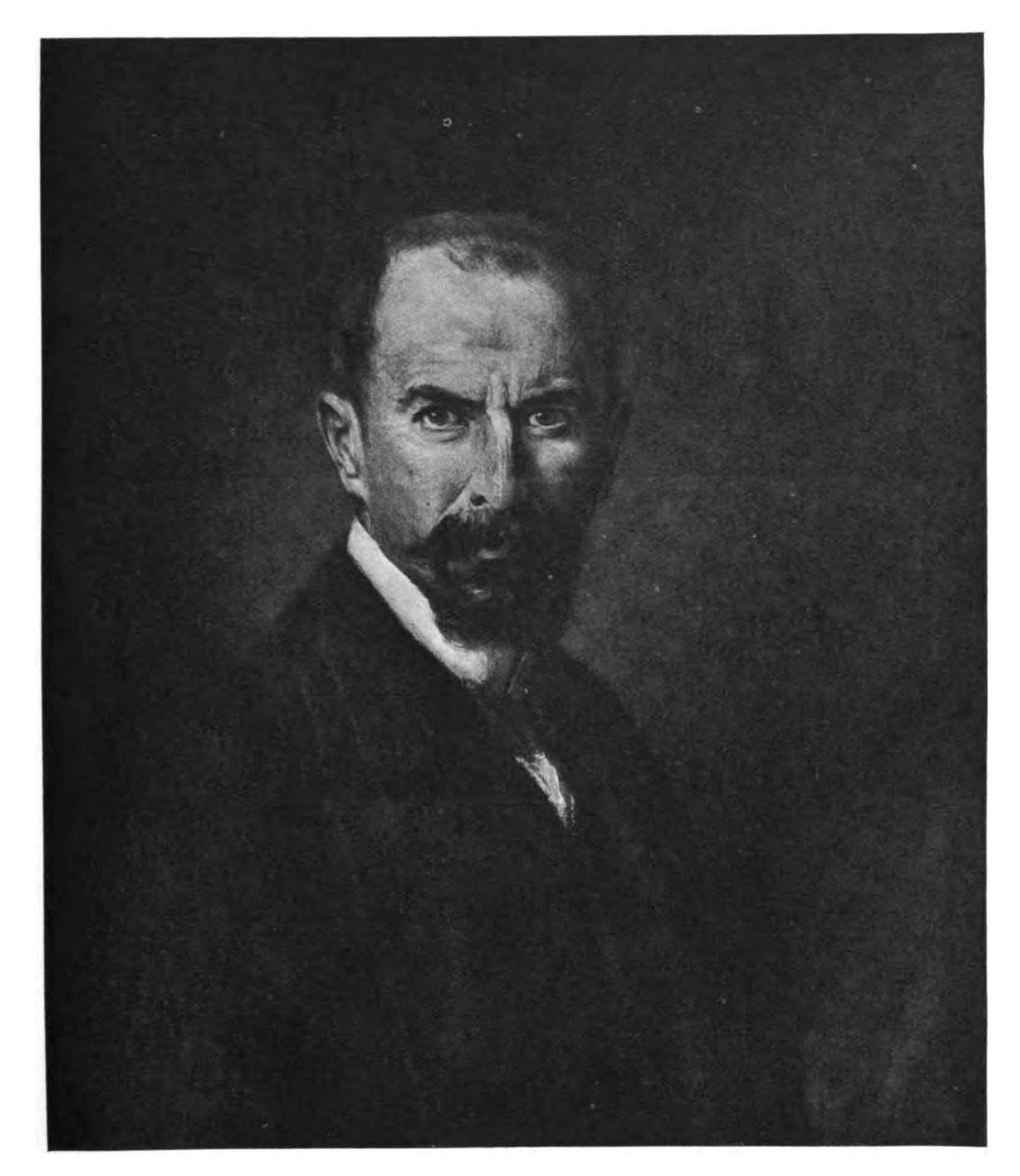
» Van Dyck, Rembrandt, Franz Hals, ne peuvent être, pour nous, que des maîtres théoriques ; oui théoriques, je dis bien, c'est pourquoi je n'ai jamais voulu copier une seule de leurs toiles. Ma technique m'est absolument personnelle. C'est à la sueur de mon visage que je l'ai acquise. Mais, cela dit, ne serais-je pas à envoyer aux Petites Maisons, si, sous prétexte d'être original, je me servais d'une autre gamme de couleurs que celle que tant de chefs-d'œuvre ont consacrée. Mon ambition — je vous la livre tout franchement — est de peindre, très modernement, de vieux portraits. Y suis-je parvenu ?

» Voici celui de M. Léon Lavedan, le directeur du *Correspondant*, et voilà celui de M. l'abbé Klein, le fameux professeur de l'Institut catholique. »

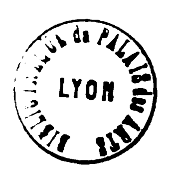
Je demeurai ébahi devant l'extraordinaire rendu de ces physionomies, que la pensée du modèle, plus et bien mieux encore que le pinceau de l'artiste, semblait faire vivre.

« Non, non, ne dites rien, clama Berény, comme j'allais ouvrir la bouche, ne dites rien, avant d'avoir vu cet autre portrait de M. Brunetière. C'est mon œuvre la plus discutée. Je reconnais qu'elle trahit « un faire » trop hâtif, mais, à part cela, qu'en pensez-vous ?

— Oh ! dis-je, ceci n'est ni du Franz Hals, ni du Van Dyck. C'est du Lenbach. Voilà bien sa franchise, sa puissante observation, sa belle facture, avec ses tons si francs, si chauds, posés là, sans hésitation ni



Le prince Borghèse.


LYON

surcharge. Ce sont bien les yeux transperçants de votre modèle; c'est son menton volontaire, sa bouche ironique, combative, toujours prête à la riposte. Quelle étrange attitude vous lui avez donnée et si juste pourtant,



Mme G. J...

dans sa fierté lasse! Vous avez bien fait — c'est, du reste, le procédé de Lenbach — de négliger les détails et d'indiquer seulement le fond et les vêtements. Le visage surtout vous a intéressé, c'est évident. Chaque coup de pinceau trahit votre effort à chercher l'âme, dans les rides du front, dans les plis de la bouche, dans le froncement du sourcil, et, surtout, dans l'extraordinaire expression du regard. On devine combien vive a dû être

votre impression devant cette physionomie si caractérisée, car peut-être avez-vous été, pour la traduire, jusqu'à frôler un peu la caricature. Mais, cette réserve faite, ce portrait de M. Brunetière demeurera votre chef-d'œuvre. Vous ne sauriez dépasser comme intensité de vie celle que vous lui avez donnée.

— Pourtant, reprit Berény, sans plus sourire, ce chef-d'œuvre, comme vous dites, m'a fait jusqu'ici plus de mal que de bien. Ceux qui l'ont vu ne me croient, en effet, capable que d'outrance. Cependant, regardez ces pastels... Mais, pardon, c'est vraiment la tournée du propriétaire que je vous impose. »

J'étais loin de m'en plaindre : les théories de mon hôte, non moins que ses pratiques artistiques, m'intéressaient vivement.

« Allez, lui dis-je.

— Voici donc, reprit-il, le premier verre de ma lanterne magique. Il vous représente Mme G. J... »

C'était un ravissant pastel, souriant, fait de rien, et si charmant que Berény m'avoua avoir eu, la veille, toutes les peines du monde à le défendre contre un Américain du Sud, qui voulait le couvrir d'or et l'emporter dans ses pampas.

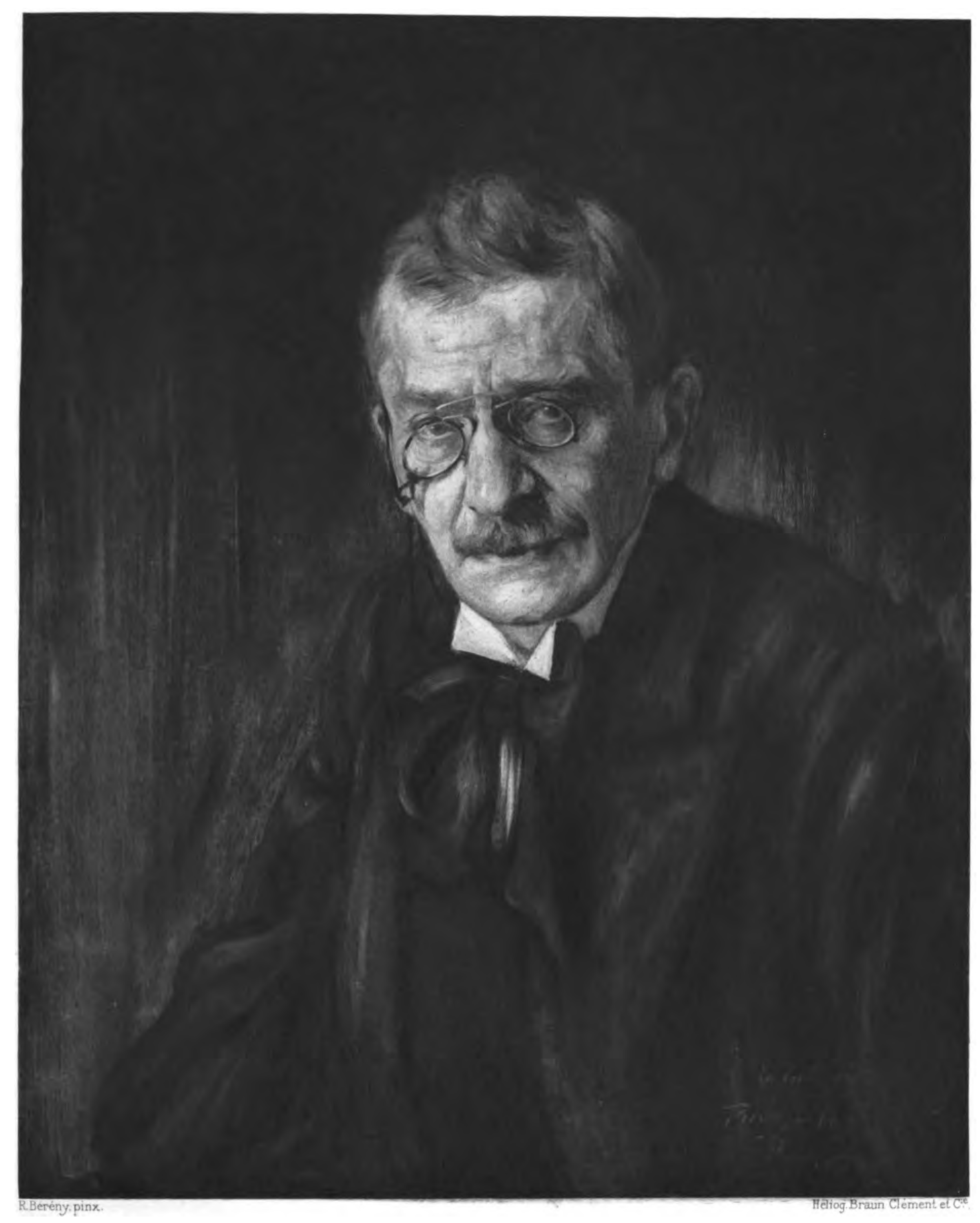
Ensuite vint un portrait très ressemblant, c'est dire un portrait infiniment spirituel de Mrs T..., l'une des femmes les plus aimables, les plus recherchées, et j'ajoute, sans crainte d'être contredit par personne, l'une des femmes les plus royalement bienfaisantes de la colonie américaine.

« Et que pensez-vous de ceci? me dit enfin Berény, en tirant d'un carton un idéal portrait de Mlle du Ch...

— Ce que je pense? mais je pense, mon ami, que vous me montrez là un petit chef-d'œuvre, fait de grâce exquise et de psychologie raffinée; car, dans ces traits à peine ébauchés, où la vie n'a encore rien écrit, vous avez su, à défaut du passé, découvrir tous les sourires de l'avenir. »

Et je continuai à faire le tour de l'atelier, examinant les études après les portraits, les photographies après les études. J'étais absolument sous le charme de ce talent si souple qu'il pouvait, sans rien perdre de sa personnalité, frôler toutes les écoles.

« Pourquoi, dis-je enfin à Berény, en fermant l'album où se trouvaient



R. Berény. pinx. Héliog. Braun Clément et Cie.

M. FERDINAND BRUNETIÈRE
Membre de l'Académie Française.

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Louis Fort Paris


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

réunies, en photographies, ses œuvres restées à Berlin, à Munich, à Dresde. Pourquoi donc êtes-vous venu à Paris ?

— A Paris !... Eh ! mon Dieu, au risque de se brûler les ailes, les papillons ne volent-ils pas là où brille la lumière ? Quoi d'étonnant à ce que Berény en ait fait autant ? Que de bougies, que de cierges, que de veilleuses n'ai-je pas frôlés ! Ma vie a été si tourmentée ! »

Il se tut, attendant une question que je ne fis pas.

« Bast ! reprit-il au bout d'un instant, tout cela serait trop long à vous conter. Prenez cette plaquette ; elle contient quelques articles faits en mon honneur. Le meilleur est celui que m'a consacré M. Harrach, dont voici le portrait.

— Quoi ! ce Van Dyck ? repris-je. Je vais me méfier d'un biographe que vous avez vous-même si magnifiquement traité.

— Bien d'autres que moi, reprit Berény, cette fois tout à fait sérieux, vous diront que M. Harrach est aujourd'hui un des critiques d'art les plus réputés d'Allemagne. »

J'aurais dû le savoir.

J'emportai la plaquette et passai la soirée à y feuilleter la vie si remplie, si noble, si vaillante, de mon nouvel ami. Jamais il n'a joui ou souffert, depuis qu'il est au monde, que par l'art ou pour l'amour de l'art. Berény avait neuf ans, que déjà on l'appelait le petit peintre. Je m'étonnerais qu'on ne l'appelât pas le grand peintre à trente-cinq ans, qu'il aura l'année prochaine.

Oui, à neuf ans, Berény portraiturait ses camarades et employait les quelques sous qu'il gagnait ainsi, à acheter crayons et couleurs. Car son père, homme fort sage, se gardait bien d'encourager une vocation d'artiste. Il consentit cependant, un jour, par manière de transaction, à placer son fils comme apprenti dessinateur, chez un fabricant de dentelles. Est-il besoin de dire que l'enfant ne fit qu'entrer dans la boutique du fabricant, pour en sortir bien vite. Il se réfugia chez un peintre en bâtiment. Là, du moins, il manierait des couleurs ; plutôt mourir en badigeonnant, que de vivre en dessinant des dentelles !

Mais, encore, l'apprenti ne trouva-t-il pas à satisfaire cette passion de badigeonner. Ses journées se passaient à laver des pinceaux. De quel bon cœur, par exemple, il se rattrapait le soir ! Tout lui était alors bon à



peindre. Comme un famélique, il se jetait sur les photographies, sur les moulages, sur les camarades qu'il rencontrait, sur les camarades surtout, dont il faisait le portrait pour vingt-cinq ou trente sous.

A force de portraits crayonnés et de sous entassés, l'enfant se trouva enfin à la tête du capital nécessaire pour faire le voyage de Munich, ce paradis rêvé.

On n'entre pas ainsi, hélas! tout droit, au paradis. Berény trouva, comme l'ange à l'épée flamboyante, je ne sais quel professeur sur la porte de l'Académie de peinture. L'ange déclara au pauvre petit peintre qu'il n'en franchirait le seuil qu'après un concours. Or, ce concours était proche. A peine Berény avait-il deux semaines pour s'y préparer. C'étaient quinze jours et quinze nuits, dont il ne fallait perdre ni une heure, ni une minute.

Devinez où il les passa ? Devant un masque de Beethoven, un mauvais moulage que vous retrouverez dans l'atelier de l'artiste. Il l'y conserve comme un fétiche, après l'avoir, lors de ce décisif concours, copié, scruté, dessiné, redessiné, sous tous ses angles.

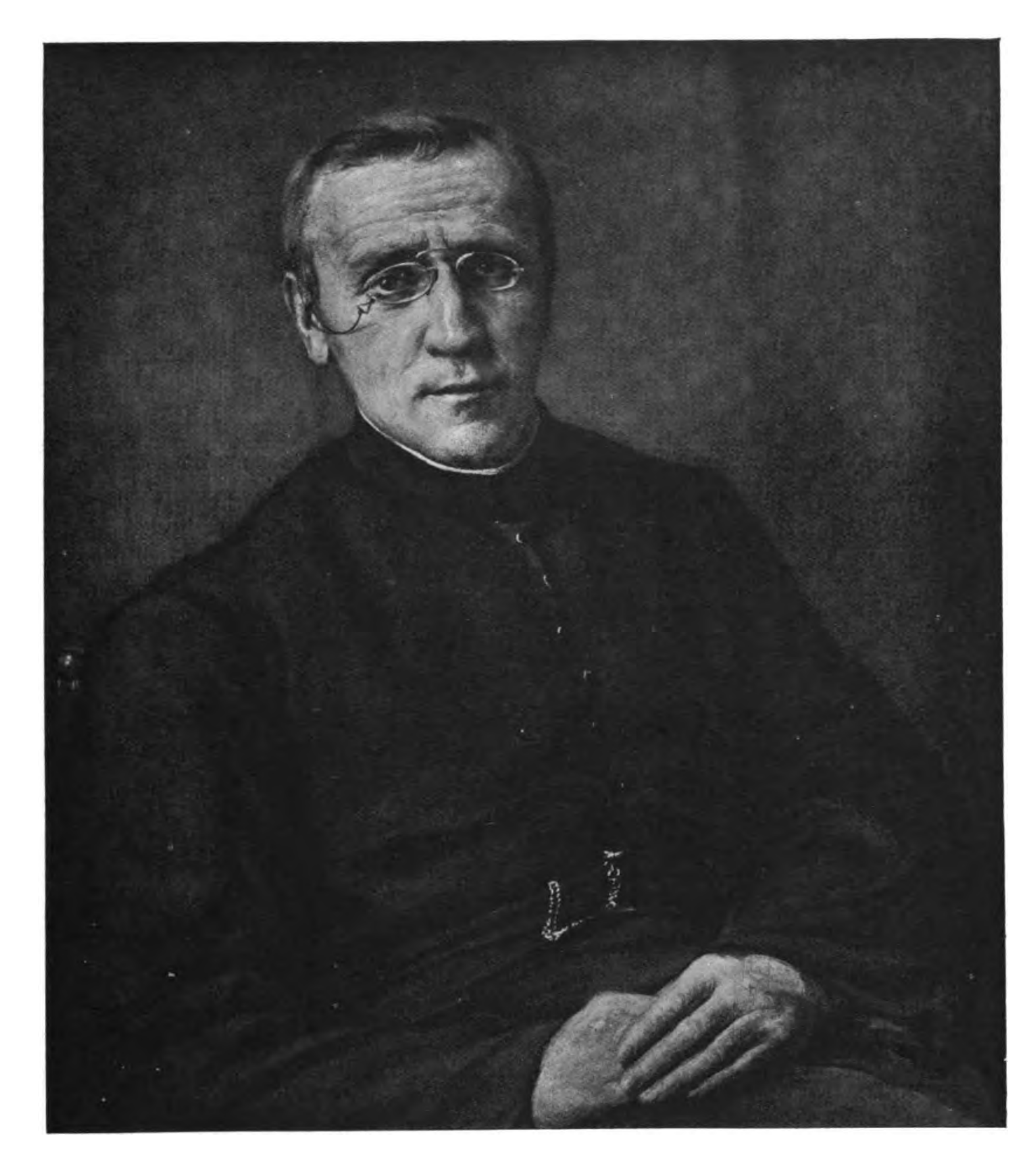
Le succès récompensa tant d'efforts. Berény fut admis à l'école avec le numéro vingt.

C'était bien, mais l'enfant voulait mieux. N'étant pas Bavarois, il ne pouvait prétendre à la gratuité des cours. Tout plutôt que de rentrer chez son badigeonneur ! De plus belle, il se remit au travail.

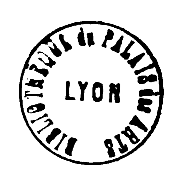
L'épreuve, cette fois, dura quarante jours. Le petit artiste les passa, en loge, sous l'incessante surveillance des professeurs de l'Académie, qui, tous, sous peine d'exclusion pour le candidat, devaient lui donner un satisfecit.

Eh bien, il réunit cette unanimité. Il réunit cette unanimité si rare que le vieux Piloty, alors directeur de l'école, l'embrassa, les larmes aux yeux. L'enfant de seize ans pouvait enfin dire : « *Anch' io son pittore !* »

Ses études ainsi heureusement terminées, Berény demeura quelque temps à Munich. Il s'y lia intimement avec Deffreger et Lœftz. Puis il se rendit en Écosse, où lord Hamilton lui fit peindre toute une série de portraits de famille. D'Édimbourg il revint à Munich, fit un voyage à Paris, où il passa trois ans à parcourir les musées, dessinant, étudiant, observant la caractéristique, tantôt d'un tableau, tantôt d'une gravure, voire même celle qu'il pouvait saisir au vol sur le visage d'un passant.



L'abbé Klein.



Il ne manquait qu'une chose à l'artiste, cette chose que les médiocres acquièrent si vite, je veux dire la confiance en soi. Il fallut que Munkacsy la lui donnât, en révélant en quelque sorte à Berény le grand talent de Berény.



Mlle du Ch..

Qu'ajouter ?... Berény regagna Berlin, y devint à la mode. Les commandes se succédèrent si bien, qu'après l'exposition de 1893, le prince Henri de Prusse lui commanda le portrait de son fils.

Mais qu'importaient ces succès de salons au peintre qui rêvait pour son talent la consécration suprême que lui donnerait Lenbach. Malheureusement, l'accès de son atelier était interdit aux artistes, plus sévèrement encore, peut-être, qu'aux profanes.

C'est vainement que le baron de Wendelstadt, le plus intime ami du vieux maître, avait essayé d'intervenir. La demande d'audience adressée à Lenbach était restée sans réponse. Berény se désespérait, lorsque l'idée lui vint de passer, à pieds joints, sur le protocole et d'envoyer simplement ses trois meilleurs portraits chez Lenbach.

Celui-ci, le soir même, lui télégraphiait : « Vous serez le bienvenu ».

Il se trouvait que leurs âmes jumelles communiaient dans le même idéal.....

J'ai voulu — et c'est mon excuse d'avoir témérairement accepté l'hospitalité de cette grande *Revue,* — j'ai voulu donner à celui dont je viens de parler la joie d'être un peu admiré.

Un talent original est si rarement compris ! Ne faut-il pas, hélas ! même devant son chevalet, être comme tout le monde pour être comme il faut !

Et puis, combien sont clairsemés ceux qui seulement soupçonnent ce qu'il y a d'étude, d'effort, de préparation douloureuse, dans la moindre œuvre d'art ! Que de fois, en surprenant le haussement d'épaules d'un badaud qui jetait son journal, que de fois, en entendant dans une exposition les idiotes appréciations de la foule, que de fois, en voyant tomber le rideau sur une pièce sifflée, n'ai-je pas pensé, comme Montaigne, « que les gens les plus heureux sont, en dernière analyse, ceux que la Providence destine à être pâtissiers dans une bonne ville ».

Marquis COSTA



LES SALONS DE 1903[1]

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES



Si vous ouvrez le catalogue du Salon de 1903, au chapitre spécialement intitulé : *Gravure en médailles et sur pierres fines*, vous compterez quatre-vingt-trois exposants. Combien d'artistes, sur ce nombre respectable, sont réellement des *graveurs*, soit sur métal, soit sur gemmes ?

S'en trouve-t-il seulement une douzaine?

J'y rencontre en grande majorité des sculpteurs, les uns parvenus à la renommée, d'autres au début de la carrière, mais presque tous connus pour avoir déjà figuré, soit cette année, soit dans les Salons précédents, à la section *sculpture*, et qui, par goût, par fantaisie ou sur commande, se mettent à produire des médailles ou des plaquettes d'argent ou de bronze.

Est-ce à dire que ces artistes, dont le mérite est parfois éminent, cultivent deux genres différents? qu'ils s'adonnent à la fois à la sculpture et à la glyptique du métal ou de la gemme, ce qui s'est vu souvent autrefois ? Nullement. Ils demeurent sculpteurs, même lorsqu'ils exposent à la section de gravure. Ils ignorent la technique de la gravure sur métal; ils ne s'en soucient à aucun degré; ils sont, en réalité, des modeleurs de bas-reliefs pour médailles, et ces bas-reliefs, qu'ils ont exécutés dans de grandes proportions, ils les font réduire, mécaniquement, à la dimension d'une médaille ou d'une plaquette, à l'aide de la merveilleuse

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 341 et 439.

machine qu'on appelle *le tour à réduire :* ils n'opèrent pas autrement pour obtenir des réductions de leurs statues ou autres œuvres sculpturales.

Ces observations, je les ai déjà présentées ici-même, l'année dernière; mais j'ai cru utile d'y revenir et d'y insister, parce qu'à mon grand étonnement la plupart des critiques d'art, et je parle de ceux dont le nom et l'autorité font l'opinion du public, dissertent et dogmatisent sur les mérites de glyptique, les finesses de gravure que présente telle ou telle plaquette ou médaille. Mais le plus souvent, il n'y a pas le moindre travail de gravure, et les auteurs de ces œuvres sont, sans nul doute, bien étonnés qu'on les loue ainsi de leur *maestria* dans une technique qu'ils n'ont jamais eu l'intention d'aborder, et dont ils ne soupçonnent peut-être même pas la pratique. C'est cette confusion entre deux arts différents qui a amené, par exemple, pour nos monnaies actuelles, les déplorables résultats qui sont entre toutes les mains : les coins en ont été produits par le *tour à réduire*, et de là, leur aspect flou, effacé, incertain, confus.

Il y a quelque anomalie, on en conviendra, à grouper ensemble dans le même chapitre et à présenter au public comme des maîtres dans le même art, des modeleurs de grands bas-reliefs sculpturaux et de véritables modeleurs de médailles sans intervention de machine, ainsi que des graveurs sur acier ou sur sardonyx. Comment juger ensemble et comparativement trois catégories d'ouvrages dont l'origine et la technique sont si dissemblables? Les modeleurs de grands bas-reliefs réduits mécaniquement en plaquettes, en médaillons ou en médailles, restant sculpteurs, — la forme et la dimension de l'œuvre ne faisant rien à la chose, — devraient exposer à la sculpture et non à la gravure, puisqu'ils ne sont pas graveurs, et que leur ouvrage ne comporte pas de travail de gravure.

Quel lien, quel rapport y a-t-il, je vous le demande, entre l'œuvre fort méritante de M. Frédéric Le Double, qui a reproduit, en les gravant directement à la pointe sur plaques d'acier, plusieurs des peintures murales du Panthéon, et l'exposition de MM. Mathurin Moreau, Victor Peter, Léonce Alloy, Émile Carlier, et vingt autres qui ont exposé, en concurrence avec lui, des médaillons en plâtre ou en bronze, exécutés par le procédé de réduction mécanique que je viens d'indiquer?

Je me fais ici l'écho des doléances des graveurs, et j'en admets la légitimité. Cependant, j'entends la réponse logique du public : que nous

importe le procédé, me dira-t-on; nous voulons seulement juger les résultats, quel que soit l'outil ou l'instrument mécanique qui les a produits. Fort bien! mais ne me parlez plus de *glyptique*, car ce terme vient de γλύπτω



LEMAIRE. — M. ÉMILE LOUBET, PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE.
Camée sur sardonix. Cadre argent ciselé de M. J. Lefort.

ou γλύφω, *je grave;* de grâce, ne me vantez pas le mérite de gravure d'une œuvre qui n'est pas gravée, et pour la production de laquelle l'artiste s'est borné à un modelage en grand sur la glaise ou la cire.

Ceci dit, et ce malentendu dissipé, en traitant la plupart de nos médailleurs contemporains comme des sculpteurs qu'ils sont, ou, si l'on veut,

comme des *modeleurs de bas-reliefs à réduire pour médailles,* je m'empresse de reconnaître que le tour à réduire a souvent produit, sous l'inspiration des Chaplain et des Roty, — qui ne daignent plus exposer à présent, — des chefs-d'œuvres immortels. Peu importent les procédés : les médailles exposées ont-elles un véritable mérite artistique ? voilà toute la question. Et comme ces médailles et plaquettes, issues du tour à réduire, sont susceptibles d'être excellentes, suivant que le sculpteur a su, avec plus ou moins d'art, agencer sa composition avec la préoccupation de la soumettre à une réduction mécanique, il s'ensuit, comme conclusion logique, rigoureuse, nécessaire, d'une part que la reproduction directe de la maquette par surmoulage et sans réduction sera de moins en moins pratiquée, et, d'autre part, que la gravure directe sur métal devient pour la médaille — sinon pour la monnaie — superflue et inutile. Cette dernière branche qui a produit, jadis, des œuvres qu'on admirera toujours, se trouve, par le fait des progrès modernes de l'industrie, à peu près reléguée dans l'arsenal vénérable des vieux procédés. A certains points de vue, on peut le regretter; certaines qualités de précision et de vigueur dans le modelé ne se retrouvent dans les images produites par le tour à réduire, qu'à la condition que ces images soient retouchées au burin, après coup. Bien souvent, il est indispensable de corriger, de compléter, de parachever délicatement au burin le travail de la machine. Mais, dans ce cas même, la retouche du graveur ne devient plus qu'un accessoire, un succédané du tour à réduire. Il faut le reconnaître, la gravure directe sur métal a fait son temps, le tour à réduire l'a tuée, et l'avenir ne peut que lui donner le coup de grâce en perfectionnant davantage encore les procédés mécaniques.

Il en est de même, hélas! de tous les genres de gravure : la gravure à l'eau-forte, la gravure en taille-douce, sont tuées par la photographie et les procédés industriels qui en dérivent, quelque nom qu'ils portent. Reconnaissons-le donc sans amertume : quelque regret qu'en éprouvent les fervents des anciens procédés, une révolution s'opère sous nos yeux à ces multiples points de vue : des machines délicates remplacent le burin, et il n'y a qu'à s'incliner, car résister serait préférer la vieille diligence à l'automobile.

La rénovation de la médaille artistique, à laquelle nous assistons

depuis un quart de siècle et qui est due, en partie, à l'introduction du tour à réduire, est l'éclatante justification des procédés nouveaux auxquels je demande seulement qu'on n'applique pas les termes de gravure ou de glyptique qui doivent, comme par le passé, continuer à désigner la gravure des coins monétaires, des cachets et des pierres fines.

Et, en effet, pour les coins monétaires, il sera toujours nécessaire que



C. Pillet. — Médaille offerte par la colonie brésilienne à M. Santos-Dumon .

le graveur intervienne, en dernière analyse, pour donner la précision d'une matrice à arêtes vives et sèches aux figures et aux inscriptions destinées à supporter le choc du balancier.

Le graveur sur pierres fines, lui, restera toujours l'allié du graveur direct sur métal. Toujours il lui faudra, comme par le passé, opérer directement sur la pierre à l'aide de son touret; il ne sera jamais possible de lui substituer un tour à réduire ou toute autre machine.

Nous sommes donc, je le répète, en présence de trois techniques différentes : le modelage en grand, du sculpteur, réduit en plaquette ou en

médaille par le tour à réduire le modelage d'une maquette que l'artiste transporte directement et sans réduction sur le métal en pratiquant au burin dans ce surmoulage les retouches nécessaires; enfin, la gravure directe au burin ou au touret sur métal ou sur pierre fine. Et cette différence de procédés techniques ira, sans doute, en s'accentuant de plus en plus dans l'avenir, si bien que l'on peut prévoir que, dès la génération nouvelle, la médaille modelée et la gravure sur métal et sur gemmes, ces deux sœurs jumelles, qui ont marché côte à côte en s'entr'aidant réciproquement pendant de si longs siècles, en arriveront à prononcer leur divorce définitif : aujourd'hui déjà, ce n'est que par routine administrative qu'on continue à les associer.

Du fait même de la révolution technique qui s'est opérée dans la médaille, la gravure des gemmes s'est trouvée de plus en plus délaissée, et, à en juger par les œuvres exposées au Salon de cette année, on croirait que les graveurs de camées et d'intailles sont presque découragés et que leurs rangs s'éclaircissent chaque jour davantage.

Pourtant, on a prêté une attention toute particulière à l'œuvre principale de M. Georges Lemaire, un portrait du Président de la République, sur une sardonyx à trois ou quatre couches, entourée d'un cadre en argent ciselé. C'est un camée de grandes proportions, d'une exécution consciencieuse et fort habile, comme tout ce qui sort des mains de M. Lemaire; mais, en même temps, il n'est pas excessif de dire qu'elle manque de hardiesse et d'originalité. Le relief est sans poussée, trop timide. Vous remarquerez, au dos de la plaque de sardonyx à laquelle M. Lemaire s'est attaqué, une belle couche sanguine qui n'a pas été utilisée. L'artiste n'en a pas tiré profit; il n'a pas osé l'atteindre. C'est pourtant sur cette couche qu'un Pyrgotèle, un Dioscoride, un Valerio Vicentini, un Jacques Guay, aurait tenu par dessus tout à détacher en vigoureux relief le portrait à exécuter. Telle qu'elle se présente, l'œuvre de M. G. Lemaire est un excellent bas-relief, sur une gemme très dure et de belle nuance; c'est à peine un camée dans le sens que les anciens donnaient à leurs sardonyx multicolores et si profondément affouillées dans le but de tirer de toutes les couches superposées le parti décoratif qu'elles comportent.

Dans une vitrine de la section des arts décoratifs, M. Julien-Léon Lefort a exposé plusieurs camées, — notamment une bonne copie de

la Source, d'Ingres, — montés dans des cadres d'argent ciselé, dans le goût des montures quelque peu prétentieuses qu'a imaginées M. G. Lemaire pour ses plus belles œuvres depuis l'Exposition universelle de 1900. La vraie place des camées serait peut-être, en effet, dans la sec-



F. GILBAULT. — FILEUSE.

tion des arts décoratifs plutôt que dans celle de la médaille modelée.

Nous avons eu l'occasion, dans ces années dernières, de citer, de M. B. Hildebrand, des camées meilleurs que celui qu'il a exposé cette année : *la Toilette de Vénus.* La gemme est de belles nuances, riche de couches, et la gravure est habile, mais la composition du sujet est lourde et sans grâce. Je ferai la même critique au camée de M. Horvatte : *Flore enlevée par Zéphir, poursuivi par les Amours,* sujet gravé sans esprit sur

une sardoine violette. M. Émile Gaulard a deux excellents portraits de petites dimensions sur sardonyx. Enfin, MM. Marcus et Petrement ont gravé en intaille deux grandes plaques de cristal de roche : *la Pêche* et *la Source*. Ces artistes perpétuent, au milieu de notre indifférence, un art qui fut surtout en honneur du XVI[e] au XVIII[e] siècle.

Voilà tout ce que je puis mentionner dans notre exposition de la gravure sur gemmes, et le lecteur jugera ainsi de l'abandon dans lequel languit cet art, pourtant si exquis et si délicat. Les médailleurs, du moins, vont-ils nous dédommager ?

L'œuvre, dans ce genre, la plus intéressante, est, sans conteste, celle de M. Léon Deschamps : *la Ville de Paris créant l'école Estienne*. Ce grand bas-relief, orné de médailles et de plaquettes, élégamment enchâssées sur tout son pourtour architectural, est d'une tenue élégante et bien proportionnée ; mais il serait mieux à sa place dans la sculpture.

M. Alphonse Lechevrel, qui a gravé autrefois de fort jolies intailles, nous donne cette année un médaillon original, représentant le buste de la République avec la devise de la Légion d'honneur. Il a aussi en médaille un buste de femme, traité dans le sentiment de la Renaissance, qui mérite d'attirer l'attention. Excellent est le médaillon de M. Georges Dupré, qui représente Catherine Davier et J.-B. Dupré ; on sent que l'artiste a été inspiré par la piété filiale. M. Charles Pillet a composé avec habileté la médaille sculpturale de M. Santos Dumont : c'est une femme assise, qui tend une branche de laurier dans la direction d'un ballon qui navigue autour du sommet de la tour Eiffel.

La médaille d'un jeune sculpteur, M. Julien Lorieux, qui représente *Saint Sébastien, martyr*, est une excellente étude d'anatomie ; il y a de la souplesse dans le modelé de ce grand corps renversé en arrière et percé de flèches. C'est une impression de douce mélancolie que nous procure, comme un minuscule tableau, la plaquette de M. Legastelois, qui représente une femme agenouillée sur le bord d'une tombe ombragée par un saule :

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière ;
J'aime son feuillage éploré ;
La pâleur m'en est douce et chère
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai.

Dans la belle exposition de M. Ferdinand Gilbault, un vrai médailleur, on a beaucoup remarqué la médaille de M. Gérôme, et aussi celle de M. François Coppée, avec un revers emprunté à une scène du *Passant:* « Que l'amour soit béni : je puis pleurer encore! » Mais je préfère par dessus tout un médaillon qui, je le suppose, a été demandé à cet artiste distingué pour les soieries lyonnaises ou quelque société de sériculture. Il représente un buste allégorique, de profil, avec cette légende virgilienne :



J. LORIEUX. — SAINT SÉBASTIEN.

Sic vos non vobis serica fila datis. Ce buste de femme souriante, dévidant avec amour, de ses mains délicates, un écheveau de soie, a une grâce exquise, et il est traité avec aisance et esprit.

Signalons aussi l'exposition de M. Émile Dropsy, plaquettes et médailles diverses, et celle de M. Pierre Morlon, qui relève, elle aussi, plutôt de la sculpture; le médaillon du président Krüger, par M. Henri Dubois; la *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, de J.-F. Fuchs; la médaille de mariage, de J.-Édouard Roiné; un excellent portrait de M. Victor Chapot, par un sculpteur, Paul Roussel; enfin, une petite médaille que Ponscarme, décédé l'année dernière, exécuta en 1871 : le portrait d'Edgar Quinet. C'est une des meilleures œuvres de ce médailleur, qui eut son heure de grande noto-

riété, mais qui ne sut pas s'arrêter à temps et se survécut à lui-même.

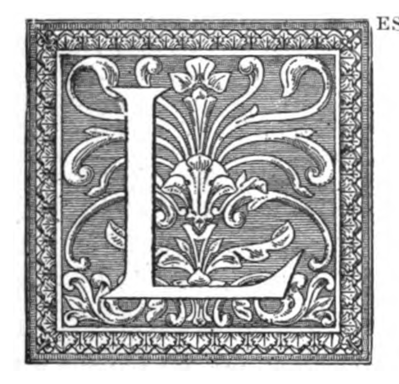
En somme, ce qui caractérise, d'une manière générale, le chapitre *Gravure en médailles et sur pierres fines*, du Salon de 1903, c'est, les rares exceptions que je viens de signaler, mises à part, la note honnête et banale. A peu près rien qui sorte de l'ordinaire et fasse sensation; pas mal de médiocrités ou de singularités. Ce n'est pas tout, pour faire une plaquette ou une médaille, de placer autour d'une scène quelconque ou d'un portrait, une légende en caractères arrondis, suivant le style du XVIe siècle, puisque les caractères typographiques modernes sont presque universellement bannis; ce n'est pas tout d'être exact dans le portrait et habile dans le groupement des personnages et leurs proportions : la qualité la plus appréciée dans la médaille, et peut-être, d'ailleurs, la plus rare et la plus difficile à atteindre, c'est la note spirituelle. Il faut que l'artiste sache souligner d'une pointe d'esprit un portrait sur médaille; il faut surtout beaucoup d'esprit dans la composition des allégories du revers, même lorsqu'il s'agit de rendre la brutalité réaliste d'un atelier de forgeron. C'est cette qualité que nous goûtons par dessus tout dans nombre de médailles de la Renaissance, dans nombre de nos jetons français, si charmants, des XVIIe et XVIIIe siècles. C'est là aussi, au fond, le secret du retentissant succès obtenu par beaucoup des médailles de Chaplain et de Roty. Je n'en veux rappeler qu'une seule parmi les plus récentes : c'est la médaille du Dr Fournier, par M. Chaplain. Tous les amateurs la connaissent : le savant est assis à une table et chasse d'un geste sévère l'Amour impur; celui-ci s'en va d'un air à la fois contrit et moqueur, qui veut dire : « Je reviendrai ! » Je regrette pour le Salon que M. Chaplain n'ait pas exposé ce chef-d'œuvre.

E. BABELON



VOYAGE DE DAVID A NANTES

EN 1790

ES historiens de David, y compris le plus complètement documenté d'entre eux, son petit-fils Jules David, qui eut entre les mains les notes manuscrites et la correspondance du peintre, n'ont pas mentionné un voyage à Nantes que fit David au commencement de l'année 1790.

Pourtant, le motif de ce voyage : l'exécution du portrait du maire de Nantes, aux frais de la municipalité, était particulièrement flatteur. Il semble donc qu'il eût dû laisser un souvenir durable parmi les intimes de David. Il n'en fut rien, et sans un chroniqueur local, Camille Mellinet, le souvenir en serait à jamais perdu [1].

Le 5 octobre 1789, au moment même où le peuple de Paris allait chercher à Versailles la famille royale, la municipalité de Nantes décidait de faire exécuter, aux frais de la ville, le portrait de M. de Kervegan, maire de Nantes, et ce, pour lui donner une preuve publique de la satisfaction qu'elle avait de son administration.

1. La première relation du *David à Nantes, en 1790,* de C. Mellinet, parut dans les *Annales de la Société académique de Nantes*, en 1836 ; elle fut reproduite, la même année, dans la *Revue du Breton* et parut ensuite dans l'ouvrage de Camille Mellinet : *la Commune et la Milice de Nantes* (Nantes, 1840-1843, 12 vol. in 8°). La relation insérée dans la *Revue du Breton* est accompagnée d'un fac-similé lithographique d'une tête de Brutus dessinée par David, lors de son séjour à Nantes, et d'un portrait-charge de David, par lui-même, daté de 1786. Ce portrait avait paru auparavant dans la *Revue de l'Ouest*, suite du *Lycée armoricain* (année 1829-1830). Aucun article ou note n'en fait connaître l'origine et le possesseur.

Cette délibération était bientôt confirmée par celle du 29 décembre, qui arrêtait « que l'on invitera M. David, peintre du roi, de venir à Nantes consacrer les traits du courageux administrateur dont le noble caractère offrira aux plus grands talents le modèle des plus grandes vertus ».

Pourquoi David ?

C'est que celui-ci, en dehors d'une célébrité due à ses ouvrages, était déjà considéré comme l'un des représentants les plus autorisés des idées nouvelles. Son *Brutus*, commandé par la royauté à une époque où l'on ne pouvait encore prévoir l'imminence de la Révolution, prenait, par suite des circonstances, une signification inattendue. Un portrait peint par David valait un certificat de civisme. Peut-être aussi certaines personnes, qui avaient un intérêt particulier à appeler David à Nantes, ne furent-elles pas pour peu dans le choix de l'assemblée communale. Mathurin Crucy, premier prix d'architecture l'année même où le premier prix de peinture était décerné à David (1774), venait de s'installer à Nantes et s'apprêtait à y exécuter de grands travaux. Un autre ami de David, le sculpteur Lamarie, qui avait contribué jadis à la réforme de son goût[1], se trouvait également à Nantes, où il devait exécuter une statue de Louis XVI, restaurateur de la liberté.

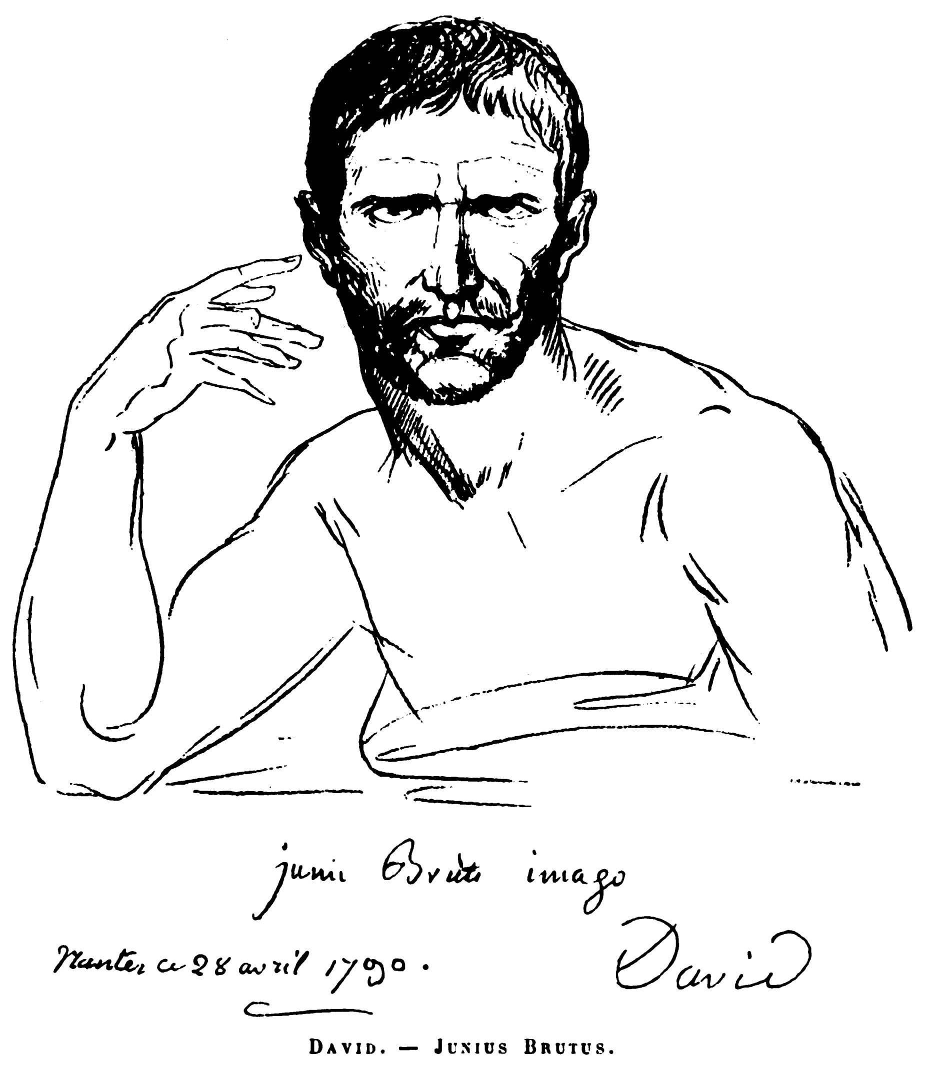
Nul doute que ces deux artistes n'aient fait leur possible pour attirer David auprès d'eux, afin que celui-ci patronnât leurs projets devant les notables nantais. Cette conjecture est d'autant plus légitime que Mathurin Crucy, dès son arrivée à Nantes, s'y signale comme un fort habile homme. Il provoque l'érection d'une colonne de la Liberté à l'entrée des deux Cours et annonce qu'elle sera élevée aux frais des architectes locaux. Mais une pareille tâche ne devait pas aller sans travaux accessoires et embellissements, inévitablement remboursés par la Ville, qui ne voulait pas être en reste de générosité.

Et, en effet, à peine descendu de diligence, David fut accaparé par ses deux anciens camarades : ils lui soumettent, en présence des représentants de la municipalité, le dessin et le détail des ornements de la colonne projetée, la maquette de la statue de Louis XVI qui doit la surmonter. David loue, approuve, et le conseil de la ville ne peut moins faire que de s'intéresser au projet de Mathurin Crucy.

1. Voir Miette de Villars, *Mémoires de David, peintre et député à la Convention*, p. 47-69. (Paris, 1850, in-8°.)



C'est ainsi qu'une liste de souscription est ouverte peu après au greffe de la municipalité, afin que « les hommes reconnaissants et les



DAVID. — JUNIUS BRUTUS.
Dessin original.

vrais amis de la nouvelle constitution puissent souscrire pour la statue ».

Afin d'honorer David et de l'imposer complètement à l'admiration des notables nantais, ses amis et admirateurs, comme MM. de Coustard, commandant de la garde nationale, et Coste, peintre de la salle de spectacle,

qui revenaient de Paris et tiraient quelque gloire d'avoir vu, au dernier Salon, le célèbre tableau de *Brutus,* s'arrangèrent pour que son arrivée fût l'occasion d'une imposante cérémonie.

Le 26 mars 1790, David fut officiellement reçu par le corps municipal. La décoration de la salle des séances publiques de l'hôtel de ville était celle des grands jours. Le bureau municipal, en tenue d'apparat — écharpe, habit noir et épée au côté — se trouvait au complet, assisté des notables de la commune. L'armée elle-même avait tenu à être de la fête. On remarquait dans l'assistance MM. les officiers de l'artillerie, du génie, de la maréchaussée, et Messieurs du régiment de Rohan, à qui les officiers de la garde nationale et des volontaires, aussi présents, avaient fait l'honnêteté du pas, toutes les préséances observées, comme pour une cérémonie d'État. De chaque côté de la grande porte d'entrée figuraient six archers de ville, vêtus de l'habit d'ordonnance en drap blanc et ayant les haches hautes, plus quatre huissiers de la mairie et le trompette de ville en grande tenue.

Quand tous les invités, parmi lesquels se trouvaient plusieurs dames, eurent pris place, un des huissiers annonça à haute voix : « M. David, peintre du Roi, qui demande à être admis à présenter ses respects à l'assemblée. » Sur quoi, le bureau ayant délibéré dans les formes accoutumées, David entra dans la salle et prit place sur un siège qui lui avait été réservé en face du bureau.

Alors, à la prière de M. Rosier, premier membre du nouveau bureau municipal, lecture fut faite par le secrétaire-greffier de la délibération du 29 décembre précédent :

Extrait des registres des délibérations du Greffe du Comité d'administration de la ville de Nantes.

Un citoyen, adressant la parole à M. de Maisonneuve, sous-maire, dit : « Les obligations que M. de Kervegan ne cesse de contracter et de remplir envers ses concitoyens, par l'exercice d'un dévouement absolu et des qualités les plus recommandables, prescrivent à la reconnaissance publique, que nous partageons et que nous devons manifester, un hommage fait pour conserver à la postérité les traits de ce citoyen courageux et infatigable.

» Je vous prie donc, Messieurs, de délibérer sur le projet qu'un honorable membre de votre Comité, après avoir consulté l'opinion publique, m'a chargé de présenter à votre sanction. Ce projet, qui intéresse et nos devoirs et nos sentiments, était sans doute le seul dont nous puissions interdire la discussion à celui qui en était le respec-



table objet ; mais tous les motifs que sa modestie opposerait à notre glorieuse satisfaction doivent céder à la nécessité de consacrer un imposant exemple des récompenses qu'il faut accorder aux talents et aux vertus, la véritable source du bonheur public et de la prospérité. »

Projet proposé à la reconnaissance des citoyens de cette ville, pour faire peindre le tableau de la Mairie de M. de Kervegan, par M. David, peintre du Roi, le Rubens de notre siècle.

Cet artiste célèbre, curieux de voir une ville qui s'est acquis tant de gloire dans la révolution actuelle, s'empressera de venir faire le portrait de l'administrateur bienfaisant qui nous offre le modèle des vrais talents et de toutes les vertus.

Chaque citoyen contribuera, pour quelque somme modique que ce soit. C'est l'hommage du sentiment qui fait la valeur du tribut.

Sur quoi, l'assemblée délibérant, après avoir manifesté, par des applaudissements réitérés, sa satisfaction et sa sensibilité sur cette adresse et sur le projet qu'elle contient, déclare de reconnaître, dans le vœu qu'on vient d'énoncer, l'expression de ses sentiments et les moyens d'en manifester aussitôt le témoignage :

Arrête, en conséquence, que l'on invitera M. David, peintre du roi, de venir à Nantes consacrer les traits du courageux administrateur dont le noble caractère offrira aux plus grands talents le modèle des plus grandes vertus ;

Arrête également que, pour ménager à tous les citoyens la satisfaction de concourir à cet hommage public, chacun pourra remettre telle modique somme que ce soit. Mais l'assemblée, voulant assurer la plus prompte exécution d'un projet si désiré, arrête enfin qu'elle contribuera des fonds de la commune pour achever la somme à laquelle pourra s'élever cette dépense, et que copie de la présente délibération sera adressée à M. David ; et a nommé commissaire, pour veiller à l'exécution du projet, MM. Drouin de Parçay, Cantin, Genevois et Lefèvre de la Chauvière.

Fait lesdits jour et an que devant.

Signé au registre : de Kervegan, maire, et Ménard de Rochecave, secrétaire-greffier.

Cette lecture terminée, M. Rosier se tourna vers David :

Monsieur, vous avez vu, par la délibération dont il vient d'être donné lecture, que nous avons compté sur votre complaisance pour concourir avec nous à l'hommage que nous voulons rendre au respectable chef de l'administration de cette ville.

Si vous daignez céder à nos pressantes sollicitations, nous aurons réussi, suivant nos désirs, à immortaliser les vertus les plus recommandables par les talents les plus justement admirés. C'est ainsi que nous transmettrons à nos neveux un tableau digne des sentiments que nous voulons exprimer et du génie qui l'aura composé.

David, se levant, remercia en ces termes le corps municipal :

Messieurs, si jamais mon art m'a procuré des jouissances et des succès, il n'est point d'occasion où j'ai eu le bonheur de réunir plus de motifs pour m'en glorifier.



Je me suis fait un devoir de me rendre aux nobles invitations du patriotisme et de la reconnaissance, qui vont consacrer l'histoire de la plus heureuse et de la plus étonnante révolution.

Elle est votre ouvrage, Messieurs, et l'hommage que vous rendez au chef de votre administration, faisant l'éloge de vos sentiments et de ses vertus, en transmettra, avec votre gloire, le souvenir à la postérité.

Ces quelques mots, prononcés d'une voix fortement accentuée, furent accueillis avec enthousiasme. Aussi, le bureau, délibérant après avoir ouï M. le Procureur de la commune en ses conclusions, manifesta-t-il unanimement à David « sa sensibilité » pour le discours qu'il venait de prononcer. L'audience était terminée. Le peintre fut reconduit avec le cérémonial qui avait présidé à son entrée.

David, accaparé, choyé, fêté par tous, resta un mois à Nantes. Mais M. de Kervégan, pris par ses fonctions, ne put lui donner que quelques séances. Aussi, lorsque, sur la fin d'avril, David quitta Nantes, force lui fut d'emporter le portrait commencé afin de l'achever à Paris.

Mais la vie fiévreuse de la capitale lui fit oublier l'ébauche. Le temps passait vite, les hommes encore plus. Aucun Nantais ne songea à réclamer l'œuvre, et M. de Kervégan mourut sans revoir ce portrait auquel se rattachent tant de sympathiques souvenirs. Retrouvé par les héritiers de David, lors de la vente de l'atelier du peintre, en mai 1826, le portrait figura sur le catalogue sous le nom du conventionnel Kervelegand et fut adjugé 101 francs à Pérignon, l'expert[1].

A l'occasion de son départ, David fut à nouveau reçu à l'hôtel de ville, le 23 avril 1790. Il pria le corps municipal « d'agréer ses remerciements pour l'accueil honnête que la ville lui avait fait ». M. de Kervegan, au nom du bureau, exprima à David sa reconnaissance pour l'empressement qu'il avait mis à répondre à l'invitation qui lui avait été faite. Enfin, MM. Dobrée et Chanceaulme furent nommés pour « et au nom de l'assemblée, faire visite à David et lui témoigner les sentiments d'estime qu'il avait inspirés à la communauté de la Ville ». Le lendemain, MM. Dobrée et Chanceaulme s'acquittaient de leur mission auprès du peintre qu'ils devaient retrouver

1. Il est ainsi décrit : « 20 *bis. Portrait de M. de Kervelegand, ancien maire de Nantes*, ébauche, la tête est de face. » Par suite de cette confusion de noms, Camille Mellinet pouvait croire, en 1836, que ce portrait n'avait même jamais été ébauché. Il ne figure pas à la vente du cabinet Pérignon (22-23 mai 1865).

le jour même à la fête d'adieu organisée au Jardin Chinois, propriété d'un négociant nantais, ami des arts, François Mellinet. Après avoir parcouru les chemins, allées et sentiers du pittoresque jardin, le cortège d'invités qui accompagnait David arriva en un rond-point, formant salon de musique, où David fut accueilli par la *Prise de la Bastille*, symphonie nouvelle d'Othon Vanderbrocke, premier cor du théâtre de Monsieur. Un peu plus loin, surgit un temple de la Liberté devant lequel le peintre se découvrit. Après quoi, on se dirigea vers l'habitation rustique où le festin avait été préparé. De blanches statues, rappelant les personnages des tableaux de David, décoraient la salle du festin.



DAVID. — PORTRAIT DE FRANÇOIS MELLINET.
(Appartient à M. Camille Mellinet, de Nantes.)

Durant le repas, on parla un peu de tout : de la mort récente de Joseph II, dont on rappelait les faits et gestes à Nantes en 1777 ; de Charles IX, de Joseph Chénier et de Talma, son principal interprète ; de la maladie de Franklin. On but à la Liberté et à la santé de Mme David. Mais, surtout, on n'oublia pas David, et ceux parmi les convives — MM. de Coustard et Coste — qui avaient eu le bonheur de voir, à Paris, le *Brutus*,

louaient à l'envi et le peintre et l'œuvre. David faisait le modeste, objectait. Puis las, peut-être, des descriptions fantaisistes de ses admirateurs et des questions de ceux qui auraient bien voulu voir, il prit un crayon et indiqua en quelques traits l'expression de la figure de Brutus. Chacun s'exclama. David faisant mine de déchirer son dessin, l'amphitrion se précipita, s'empara triomphalement du croquis. D'où un colloque entre celui-ci et David qui entendait disposer de son dessin.

« Je ne veux pas qu'il subsiste...

— Il le faudra souffrir cependant, car je ne vous le rendrai certainement pas.

— Voilà qui est fort...

— Du tout, c'est mon papier et mon crayon.

— C'est mon œuvre... Au fait, reprit David amusé, le cas est difficile : la galerie jugera. Monsieur a droit à son papier, à son crayon ; moi, à mon tracé... Je capitule par vanité... Rendez-moi mon esquissse et je fais votre portrait.

— Accepté ; mais je ne rendrai l'esquisse qu'en recevant le portrait[1]. »

Le lendemain, David se mit au travail et enleva le portrait en trois séances. L'œuvre pouvait, dès lors, être terminée à Paris. David redemanda le fameux croquis. François Mellinet affectait de ne le vouloir rendre encore.

Le temps pressait. David qui, pour mener à bien ce portrait, avait déjà reculé son départ de deux jours, abandonna le portrait à l'état d'ébauche et le croquis du Brutus. François Mellinet est représenté presque de face, le corps effacé vers la droite. Le front est haut, la physionomie régulière et intelligente. Les cheveux grisonnent. Habit bleu avec parements rouges laissant échapper un jabot en dentelle (haut., 0.51 ; larg., 0.42).

Ce portrait est resté dans la famille Mellinet. Il appartenait, en 1836, à M. Charles Mellinet, fils du conventionnel François Mellinet, et se trouve aujourd'hui, en l'an 1903, dans le salon de son arrière petit-fils, M. Camille Mellinet.

Une copie en été faite, vers 1830, par un peintre nantais et a été léguée au musée par le général Mellinet, en 1894. M. Félix Pommier, conservateur

1. Camille Mellinet ajoute que David, après avoir crayonné le *Brutus*, le data et le signa. C'est là une erreur à ce qu'il semble : le dîner du Jardin chinois eut lieu le 24, et le dessin est daté du 28 avril, jour vraisemblable de son départ définitif.



du musée de Nantes, qui veut bien me donner ce renseignement, ajoute que la copie est faible et que son auteur « s'est permis d'ajouter un fond de draperie et d'architecture, alors que David avait laissé son fond en clair ».

Quant au croquis de la figure de Brutus, il était encore à Nantes en



PORTRAIT-CHARGE DE DAVID (1786), PAR LUI-MÊME.

1836 et appartenait à M. Cailliaud aîné. La trace en est aujourd'hui perdue. Il en est de même pour le portrait-charge de David. D'où venait-il ? A qui appartenait-il ? Était-ce Lamarie ou Mathurin Crucy qui l'avaient apporté à Nantes ? Je ne sais. Jules David ne l'a pas signalé dans son iconographie de David, et les descendants de Mathurin Crucy n'ont nul souvenir que ce portrait ait appartenu à leur aïeul.

CHARLES SAUNIER.

GASTON DARBOUR

GRAVEUR ET ILLUSTRATEUR

Né à Sedan en 1869. Vers la quatorzième année, en regardant les publications illustrées, prend le goût du dessin et déclare sa vocation à sa famille, qui répond que ce n'est pas sérieux et l'envoie à l'étranger, Allemagne, Autriche et Angleterre, pour y changer d'avis. Il ne change pas. A vingt ans, élève de l'école des Arts décoratifs, puis de Jules Lefebvre et Benjamin-Constant, pendant plusieurs années qu'il estime « inutiles ». Un dessin reçu au Champ-de-Mars. Conduit par un ami chez Rops, qui regarde son album de croquis, lui dit « vous avez un dessin de graveur » et détermine ainsi sa voie.

Graveur, s'est adonné aux études de femmes, assises ou debout, à mi-corps ou en buste, en bandeaux de cheveux noirs ou coiffées de grands chapeaux. Petit nombre d'épreuves : pièces curieuses, très rares et que peu de collections d'estampes peuvent posséder. Récemment, deux grands sujets tirés en couleur : *Dans la loge* et *Deux femmes devant le Moulin-Rouge*. — Une lithographie : *Femme à la voilette*.

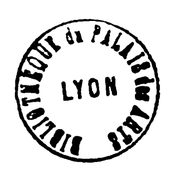
Illustrateur, a débuté par la couverture de *l'Année de Clarisse*. En 1897, vignettes de *Chantez les Baisers*, d'Auguste Germain ; en 1901, celles de *Propos de Bibliophile,* gravées sur bois par Paillard, etc.

Et, présentement, Darbour s'est éloigné de Paris pour goûter la vie tranquille, au château d'Uzos, près de Pau...

HENRI BERALDI







LES

DESTINÉES D'UNE FIGURE HISTORIQUE

DANS L'ART DU XVIIIe ET DU XIXe SIÈCLE[1]

HOCHE

II



UN demi-siècle après la mort de Hoche, en 1851, Michelet dressait, en face de la légende napoléonienne qui allait permettre un nouveau coup d'État, un monument à la gloire des armées républicaines[2]. Il y inscrivit, au premier plan, la biographie de Hoche et sa figure. La veuve du général, encore vivante, lui montra, pour guider son jugement et son pinceau, une « miniature douce et forte, si bien équilibrée de qualités diverses qu'elle échappe à toute description[3] ».

A mon tour, j'ai pu, par l'obligeance du marquis des Roys, fidèle comme sa grand'mère au souvenir du héros, étudier cette relique. Dans un cadre ovale de 6 à 7 centimètres, la miniature, traitée avec grâce et délicatesse, représente le général, en grand uniforme, tourné vers la gauche, à mi-corps, une carte déployée d'Irlande à la main. Les traits de ce visage plutôt allongé sont admirablement jeunes et réguliers : le nez droit, les sourcils noirs bien alignés, le menton fin, les lèvres et les yeux aimables. De beaux

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 321.
2. J. Michelet, *les Soldats de la Révolution*, 1898. Introduction et préface.
3. *Ibid.*, *Hoche*, p. 125.

cheveux, séparés par une raie, encadrent de leurs boucles abondantes un front pur; des favoris soyeux estompent les joues. Michelet a bien vu : la grâce, l'éclat de la jeunesse répandus sur ce visage n'en excluent pas la force. C'est vraiment celui d'un jeune homme élégant, distingué sans être efféminé, si différent pourtant de la figure dessinée par les artistes du XVIII[e] siècle, qu'entre les deux types le choix s'impose [1].



HOCHE.
Miniature de Châteaubourg (collection du Dr Gouin, à Montaigu, Vendée).

Témoin autorisé, la générale Hoche a toujours affirmé que cette œuvre, la seule vraie, avait été faite du vivant de son mari, en Bretagne, par un gentilhomme, beau-frère de Châteaubriand, M. de Châteaubourg ; qu'elle avait même assisté, étant à Rennes, aux séances que le héros accorda par exception à l'artiste. Ce détail m'a permis de fixer la date. Le principal et, je crois bien, l'unique voyage de la générale auprès de son mari, se fit sous la conduite de leur ami, Auguste Mermet, au début d'avril 1795, pour deux mois environ [2]. Jenny Hoche naquit le 6 janvier 1796. D'autre part, une esquisse du chouan qui tira sur Hoche, le 16 octobre 1796 [3], faite et donnée par le même peintre au général, conservée

1. Le marquis des Roys n'a pu m'autoriser à reproduire cette miniature, mais il m'a permis d'en reproduire une autre, conservée dans la famille, « qui lui ressemble considérablement ».

2. Cuneo d'Ornano, *Hoche et sa correspondance* (Paris, 1892), notamment les lettres à Mermet du 9 mars 1795, et à sa femme, de juin 1795 (p. 119, 144), qui donnent à peu près les dates extrêmes du voyage de Mme Hoche à Rennes. On trouvera des indications conformes dans les papiers inédits de Mermet (*Bib. Nat.*, fonds français, nouvelles acquisitions, n° 5438).

3. Pour l'histoire de ce crime manqué, le document le plus précis est la lettre de Hoche à Leveneur du 28 vendémiaire an V (19 octobre 1796), écrite trois jours après l'événement (Cuneo, *ibid.*, p. 324).

dans la famille, est la preuve des relations qui s'établirent entre eux, pendant le séjour de ce dernier en Bretagne. Ces souvenirs précieux, que son fils a bien voulu me redire, paraissent donner à l'image présentée par la famille à Michelet, à tous les érudits, une réelle authenticité.

Comment comprendre, cependant, que Hoche ait trouvé en 1797 le dessin si différent d'Ursule Boze, le plus fidèle et le plus digne d'être offert en gravure au public, que sa veuve, si elle en préférait un autre, ait chargé le général Debelle de réclamer ce dessin à l'artiste ?



HOCHE.
Miniature de J. Boze (collection du marquis des Roys).

Puis, dans ces souvenirs même, j'aperçus des inexactitudes, des contradictions. Le peintre, à qui la miniature était attribuée, ne pouvait être Paul de La Celle de Châteaubourg, marié en 1786, à Bénigne-Jeanne de Châteaubriand, la sœur de l'écrivain. Chevalier de Saint-Louis, capitaine au régiment de Condé Infanterie, il fut réformé en 1791 et mis à la retraite, parce qu'il ne disposait plus de sa liberté d'esprit[1]. Impossible, d'autre part, qu'un Châteaubourg eût en 1796, à Rennes, offert au général le portrait du chouan arrêté après l'attentat. L'attentat eut lieu le 16 octobre : il fallut à l'artiste au moins un jour pour rencontrer et esquisser le criminel. Dès le 17, Hoche, pressé d'organiser l'expédition d'Irlande, avait gagné Brest, d'où il s'embarqua en décembre. On ne devait plus le revoir à Rennes.

1. Biré, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 21. — Arch. de la guerre. *Registre du régiment de Condé.*

Enfin, comment le peintre put-il, en 1795, introduire dans sa miniature, sous la forme d'une carte, une allusion à l'entreprise d'Irlande, plus qu'incertaine avant la victoire de Quiberon[1].

Pour corriger ces erreurs et voir clair dans ces traditions de famille, je me suis mis, sans retard ni relâche, à la recherche de l'artiste. J'appris qu'un abbé de Châteaubourg, Charles-Joseph de La Celle, frère de l'officier et marié d'ailleurs, en 1788, à Renée du Hamel de Malezieu, âgé de trente et un ans en 1789, avait fait de nombreuses miniatures, dont quelques-unes figurent encore dans le salon de Mme de Guéheneuc, sa petite-nièce, à Rennes[2]. Vers 1799, il se fixa pour toute sa vie à Nantes; la Société des Sciences, Arts et Lettres de la Loire-Inférieure, l'inscrivait, le 2 août 1799, parmi ses membres[3]. Et, dans cette ville, où il demeura, place de la Monnaie, jusqu'à son décès (28 février 1837)[4], considéré comme élève d'Isabey[5], il s'était fait une situation d'artiste honorable, cité avec éloge dans les expositions locales en 1808, mentionné à celle de 1825. Il envoyait aux Salons parisiens en 1804, 1808 et 1812, des miniatures inscrites sur les livrets. Lui-même racontait à un érudit nantais de ses amis, comment le général Hoche l'avait pris, à Rennes, sous sa protection, et pour secrétaire même, afin de lui éviter les désagréments dont le menaçait son origine nobiliaire[6].

Ces recherches précisèrent pour moi l'auteur et l'œuvre. Elles devaient d'ailleurs me conduire à une découverte inattendue. Elles me firent retrouver, à Montaigu, en Vendée, une autre miniature de Hoche, exécutée en 1795, par le même artiste, Châteaubourg, signée de lui, demeurée dans la famille de Goupilleau de Montaigu : en 1878, cette œuvre avait été envoyée par ses descendants à l'Exposition des Portraits nationaux[7].

Ma surprise fut grande de la trouver fort différente de celle que conservait la générale Hoche. D'une facture moins habile assurément, qui

1. Pour tous ces faits, consulter la correspondance de Hoche, de 1796 à 1797, dans l'édition Cuneo d'Ornano déjà citée.

2. Je dois ces renseignements très précis à M. Parfouru, archiviste d'Ille-et-Vilaine, qui a bien voulu prendre la peine d'établir pour moi la généalogie de la famille de Châteaubourg.

3. Doucin, *Histoire des vingt premières années de cette Société*. Nantes, 1871, in-8°.

4. M. Rousse, bibliothécaire de la ville de Nantes, qui a guidé mes recherches avec une complaisance dont je lui exprime ma gratitude, a bien voulu copier cet acte sur le registre de l'état-civil.

5. Maillard, *l'Art à Nantes au XIX° siècle*, 1888, p. 228.

6. Verger, *Archives curieuses de la ville de Nantes*, t. Ier, p. 157 (1887).

7. *Notice des portraits exposés en 1878*, par Henry Jouin : cette miniature du général Hoche, signée Châteaubourg (1795), appartient aujourd'hui à M. le Dr Gouin, de Montaigu (Vendée).



trahit le peintre amateur, elle se rapproche, en revanche, de toutes les autres figures contemporaines. Point de grand uniforme : Hoche n'en portait que rarement ; mais la tunique bleue, très simple, à boutons de métal et les épaulettes. Les cheveux plats sans raie, les longs favoris à la mode républicaine, et surtout les traits caractéristiques de ce visage, aux yeux plus vifs que doux, dont l'accent formé par les sourcils marque la fermeté ; le nez fin et relevé, la bouche enfin mélancolique et volontaire par le pli de la lèvre supérieure et le relief du menton ; moins de beauté et plus de grandeur, plus de personnalité. Un détail enfin, plus important qu'il ne le paraît : le général à mi-corps, le visage tourné à droite, tient non plus une carte d'Irlande, mais un simple rouleau de papier.



NICOLAS DELAISTRE. — BUSTE DE HOCHE (1801).
D'après un moulage du Louvre.

Par ce portrait[1], toutes les contradictions que provoquait l'autre miniature se dissipent. La date de l'œuvre (1795) s'accorde avec le voyage de Mme Hoche, qui la vit peindre au mois d'avril. La carte d'Irlande a disparu, inacceptable dans une miniature de cette date. Les relations de l'artiste

1. Une preuve encore de l'authenticité de cette miniature, c'est l'identité de la signature, avec la signature de Charles-Joseph de La Celle de Châteaubourg, relevée sur la *Protestation de l'ordre de la noblesse de Rennes* (9 janvier 1789, Arch. d'Ille-et-Vilaine, c. 2855). C'est aussi grâce au concours de M. Parfouru que j'ai pu faire cette identification

avec son modèle sont confirmées par son propre témoignage. Son inexpérience se juge à l'œuvre même, mais aussi sa sincérité. Il a vu et traduit la réalité vivante, dans le même sens que tous les artistes de son temps mis en face de Hoche.

Mais alors, comment expliquer l'origine de la miniature conservée dans la famille? Elle n'est point une réplique, mais un nouveau portrait, du même artiste d'ailleurs. Trois remarques m'ont mis sur la voie de l'explication la plus simple, la plus probable : le progrès certain de l'auteur dans son art, marqué par la différence des deux miniatures ; ses études auprès d'Isabey, qui expliquent ce progrès et ne peuvent avoir été antérieures à la rencontre de Hoche et de l'artiste, à la présence du peintre en Bretagne jusqu'à la fin de 1796[1] ; enfin la certitude qu'il offrit un jour au général l'esquisse du chouan tracée après sa tentative criminelle, et ne put le faire en Bretagne où Hoche ne revint plus.

Lorsque son protecteur quitta Rennes, l'abbé de Châteaubourg s'en fut sans doute de son côté pour se perfectionner, à Paris. C'est là qu'il dut, en juillet 1797, renouer des relations avec Hoche et lui offrir l'esquisse du chouan. Puis devenu plus habile, il offrit à la veuve en deuil, vers 1798, un exemplaire plus parfait et retouché de son premier essai, comme un meilleur témoignage de son talent et de sa gratitude envers le héros disparu. Pour faire honneur au général d'un art qu'il venait d'apprendre tout à fait auprès des maîtres, il le peignit de nouveau, en grand costume, plus régulièrement beau, avec une raie sur le front et des boucles flottantes[2]. Il employa les procédés plus gracieux, la touche mélancolique et adoucie qu'à la même date Jean Guérin appliquait aux portraits de Desaix, de Kléber, de Macdonald, gravés bientôt par Fiesinger. Il lui mit en mains enfin la carte de l'Irlande, de ce pays malheureux auquel, après

1. Les rapports de l'artiste avec Isabey et les principaux artistes de ce temps sont établis par les notes de Verger que j'ai indiquées (*Arch. curieuses*) et le numéro du 3 mars 1837 du journal *le Breton* de Nantes qui lui consacra un article nécrologique très élogieux. Or, Charles-Joseph de Châteaubourg ne quitta pas Rennes avant 1795 et Isabey, né en 1767 à Nancy, n'était en 1789 qu'un tout jeune artiste de 22 ans dont la réputation s'établit vite, il est vrai, mais pas avant le Directoire, surtout aux Salons de l'an IV et de l'an VI.

2. Il paraît certain qu'il n'était plus en Bretagne de 1796 à 1799. Un de ses neveux, François de Châteaubourg, né en 1771, compromis en 1793, avait dû émigrer. On ne voit jamais l'oncle intervenir en sa faveur. Ce fut la tâche de la tante, Marie de La Celle, mariée à Félix Plouays de Chantelou, et de son mari. L'artiste était alors absent et venait se fixer en 1799 à Nantes. (Arch. nat. F 25152.)



l'effort de 1796, fatal peut-être à sa santé et à sa vie, Hoche rêvait encore de consacrer, deux mois avant sa mort, son génie et les ressources de la République. Il fit, dans un cadre restreint, comme une apothéose.

Il ne fut pas le seul d'ailleurs à transformer ainsi, par mode et pour plaire à la famille, le héros qu'il avait peint plus vrai en 1795. Joseph Boze, à la même époque, puisqu'il quitta la France en 1800, peignit la miniature que nous avons reproduite, semblable à celle de son confrère, et si différente en tous points, comme allure et facture, du dessin de sa fille, où Hoche, en 1797, reconnaissait sa meilleure image.



MILHOMME. — HOCHE EN GÉNÉRAL ROMAIN.

(Musée de Versailles.)

C'était vraiment une double et surprenante transfiguration. Ces deux miniatures, refaites après coup, d'un plébéien changé en élégant du Consulat, allaient faire oublier, à travers le XIXe siècle, toutes les images que les contemporains de la Révolution, les artistes du XVIIIe siècle avaient si vigoureusement tracées du héros républicain, et constituer son type légendaire.

Les descendants de Hoche possèdent au château de Gaillefontaine un portrait à l'huile de grandeur naturelle qui représente le général, à mi-corps et de face, en petite tenue, mais sous les mêmes traits que la miniature de Châteaubourg : un très beau et très grand jeune homme, brun, aux longs cheveux bouclés séparés par une raie, les yeux

noirs et vifs, non sans douceur, la mâchoire et le menton un peu forts, mais ronds et pleins, une apparence générale de gravité et de grâce bienveillante. L'auteur de ce portrait, posthume comme la miniature de 1798, fut La Neuville, élève de David qui s'était fait une spécialité de peindre les conventionnels, Hérault de Séchelles, Dubois-Crancé, Jean de Bry, Legendre, Tallien, exposés ensemble aux Salons de l'an II et de l'an IV. Deux de ses œuvres, les portraits des conventionnels Robert et Joseph Delaunay, sont à Versailles[1]. Par une lettre qu'il adressait en avril 1801 à la Direction des Beaux-Arts, et à laquelle le ministre Lucien Bonaparte répondait le 14 mai et le 26 juin 1801, nous pouvons fixer à peu près la date du portrait de Hoche. L'État le paya alors au peintre qui le lui offrit après l'avoir exécuté pour la famille, 1.200 francs[2]. Cette œuvre, d'une certaine valeur, au point de vue artistique, a inauguré avec le siècle nouveau la série des portraits légendaires du général.

Presque au même moment, les sculpteurs se mettaient de la partie. Le 7 février 1800, Bonaparte décidait l'installation aux Tuileries, dans la grande galerie des Consuls, de bustes de grands hommes, dont il dictait le choix. Ces bustes devaient être, les anciens empruntés aux collections de l'Institut, les modernes, commandés à des artistes désignés par Moitte, Pajou et Houdon[3]. C'est à ce décret consulaire que nous devons les bustes de Mirabeau et de Washington, par Houdon, conservés à Versailles. Le premier Consul sur sa liste n'avait point inscrit Hoche, mais la liste fut étendue par son frère, ministre de l'Intérieur, désireux d'encourager les sculpteurs, qui réclamaient à l'envi leur part de la manne officielle. Le 7 juin 1800, François-Nicolas Delaistre reçut la commande des bustes de Hoche et de Lasalle[4]. C'était un artiste correct et délicat, formé à l'école de Lecomte et de Vassé, prix de Rome et académicien dont le Louvre conserve une œuvre élégante et froide, *l'Amour et Psyché*[5]. Exposé dès le

1. Dans les nouvelles salles de l'attique du midi, consacrées à l'art de la Révolution.
2. Arch. nat. (F. prélim. 4679).
3. *Correspondance générale de Napoléon*, VI, p. 118.
4. Arch. nat. (F. prélim. 4679). Le 8 germinal an VIII, Lucien Bonaparte donne les ordres nécessaires pour distribuer les commandes, répond le 15 floréal aux artistes qui n'ont pas été choisis. La lettre adressée le 13 floréal à Delaistre s'était perdue ; on lui en adressa une nouvelle le 19 prairial. (*Revue contemporaine*, 15 sept. 1865, p. 12).
5. Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire des artistes*. — Benoit, *l'Art français sous la Révolution*, p. 372.



15 février 1801 au Salon de l'an IX [1], le buste de Hoche, en marbre, a été détruit dans l'incendie des Tuileries. Mais nous le pouvons juger sur le moule exécuté, avant 1870, à l'atelier du Louvre [2]. C'est la même figure régulière, et froide, le nez très droit, les sourcils égaux, le menton correct, aussi fort pourtant que sur le portrait de La Neuville. L'art consulaire, inspiré de l'antique, et plus conforme selon les contemporains à la nature, achève la déformation banale de ce type de soldat républicain auquel l'art du XVIIIe siècle, avec Boze et Boizot, avait su imprimer le relief et la vie.

L'excès du mal s'accentua sous l'Empire, par le goût de l'antique et jusqu'au ridicule, avec une statue que Denon, sur l'ordre de Napoléon, demanda bientôt encore aux sculpteurs officiels. Le 1er mars 1806 l'empereur commandait à la fois, et pour 90.000 francs, les statues des généraux Dugommier, Custine, Hoche, Joubert, Caffarelli et Leclerc, en souverain qui paie bien et entend être obéi : « Ces six statues devront être terminées pour le Salon de 1808. Passé cette époque, elles seront considérées comme n'étant pas acceptées et les artistes qui en auraient été chargés regardés comme inhabiles aux travaux que le gouvernement pourrait donner par la suite ». Cet ordre, d'ailleurs antérieur au décret impérial du 2 décembre 1806 [3] pour la construction du temple de la Gloire auquel on a cru longtemps ces statues destinées, mit en joie les familles et les artistes. Tous les parents de Hoche groupèrent leurs signatures au bas d'une adresse de remerciements où ils disaient à l'empereur « que le général, s'il eût vécu, aurait été son meilleur lieutenant [4] ». Quant aux sculpteurs, ils purent faire de l'antique à leur aise. Dupaty déshabilla Leclerc et fit admirer le guerrier, debout, dans le simple appareil d'un héros armé seulement d'un sabre [5] ; Moitte dissimula le costume de Custine sous un manteau qui semblait une toge et accusa son casque romain [6] ; Milhomme prit la même liberté avec Hoche. Cet artiste de l'école de Valenciennes [7] dont les succès académiques

1. Livret de l'an IX : Delaistre (François-Nicolas), n° 424 : Buste du général Hoche, destiné à la galerie des Consuls.

2. *Catalogue des moulages du Louvre*, par M. Vuitry, sculpt. moderne, Paris 1900, n° 545. — Un moulage a été placé à la porte du musée de l'Armée, aux Invalides.

3. *Correspondance de Napoléon*, XII, p. 116 et XIV, p. 14 — Benoist, *l'Art français sous l'Empire*.

4. *Arch. nat*, minutes et décrets A F IV 1252.

5. Catalogue Soulié, Versailles, n° 1593.

6. *Ibid*, n° 1578 Les autres statues, moins ridicules, sont de : Masson, Cafarelli (n° 1588); Chaudet, Dugommier (n° 1580); Stouff, Joubert (n° 1583).

7. Bellier de La Chavignerie et Benoit, *l'Art français*, p. 367. — Son Hoche fut exposé au Salon



faisaient oublier, hélas! au public le talent de Boizot, assit le héros sur une chaise curule, drapé de la toge comme un *imperator*, chaussé de sandales et casqué[1]. Quand on pense que pendant quatre ans, cette statue, dont le visage impersonnel et régulier a perdu tout caractère, offerte à la ville de Versailles en 1830 par Louis-Philippe, fut présentée sur une place de la cité comme la meilleure image du neveu de la fruitière de Montreuil[2]! La statue a heureusement disparu; elle est allée retrouver au musée de Versailles ses contemporaines. Mais la vraie physionomie de Hoche, dans l'art du XIXe siècle responsable de ces excès, n'a plus été retrouvée.

Sous la Restauration, Gérard, le peintre de cour et le peintre à la mode, fut appelé auprès de la fille du général Hoche. Il exécuta un très beau portrait de la comtesse des Roys, aujourd'hui placé au château de Gaillefontaine en face de l'œuvre de La Neuville. Ce travail fournit au peintre l'occasion d'une charmante esquisse de Hoche directement inspirée par la miniature de la famille; on la voit à Versailles dans la collection d'études de l'artiste, si précieuse à l'historien, assuré d'y retrouver tant de silhouettes élégantes et justes prises sur le vif[3]. Pour connaître Hoche, elle n'offre aucune ressource, n'étant qu'une réplique des miniatures de 1798. Elle ne sert qu'à expliquer l'origine de la peinture qui orne la salle des fêtes de la mairie de Versailles, exemplaire, agrandi par Gérard ou un de ses élèves, de l'esquisse du Musée, offert en 1838 par la baronne Gérard à la ville, après la mort de son mari[4].

C'est le cas des deux autres portraits du musée de Versailles, commandés par Louis-Philippe pour la collection des gloires nationales formée dans ce Panthéon d'un nouveau genre. Le roi avait résolu d'y faire figurer Hoche deux fois, d'abord comme officier de la Révolution au premier étage de l'aile du midi, puis, par une attention délicate, à l'entrée de la

de 1812 (livret, n° 1124) et de nouveau au Salon de 1814 (livret, n° 1119). La tradition veut qu'il l'ait exécuté à Rome.

1. Catalogue Soulié, n° 1584.

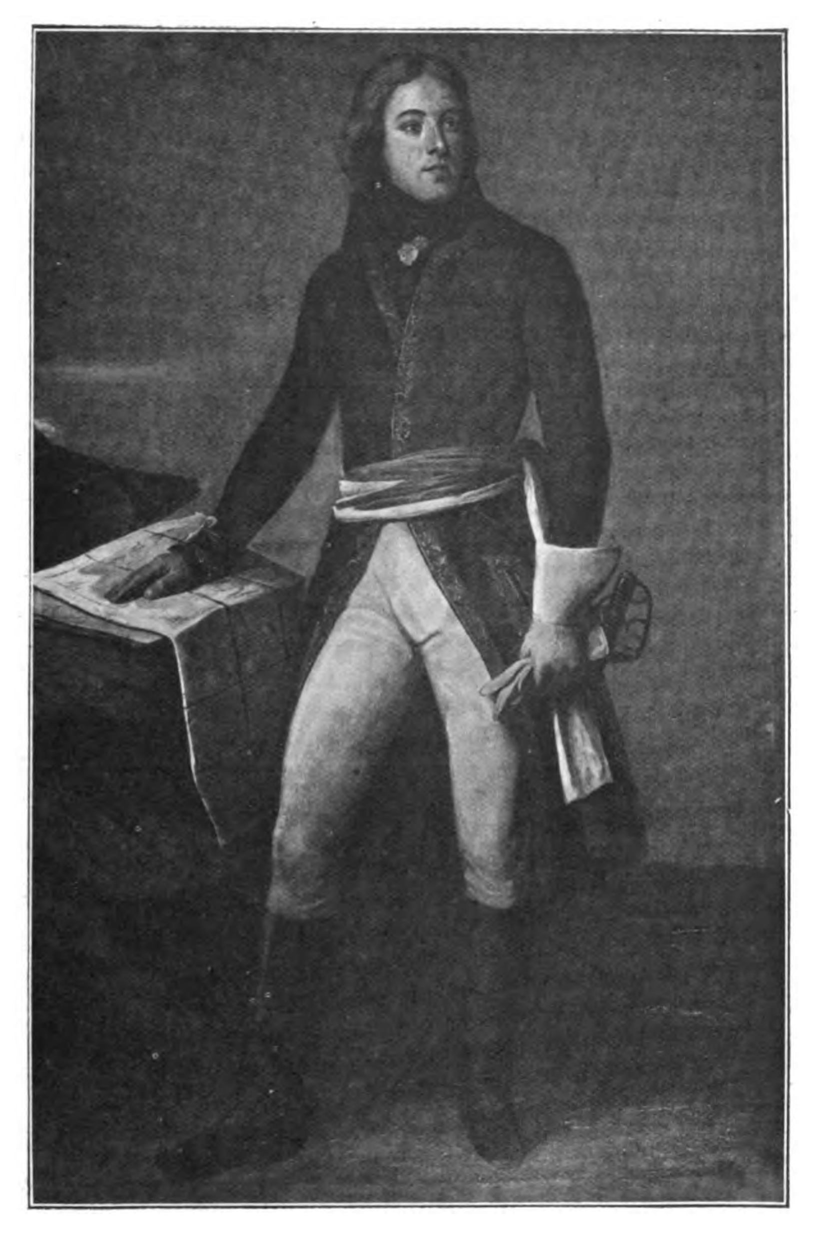
2. Bart, *Notice sur Versailles*, p. 1 et suivantes.

3. Cette collection est placée actuellement dans deux cabinets de l'attique du midi. Grâce aux soins éclairés des conservateurs, MM. de Nolhac et Pératé, les esquisses, dégagées des cadres où on les avait réunies en masse, ont enfin repris leur individualité et leur valeur.

4. Archives municipales de Versailles (registre des *Délibérations du Conseil*): « La veuve du peintre offre ce portrait que son mari avait fait quelque temps avant sa mort, 17 octobre 1838 ».



galerie des maréchaux, au rez-de-chaussée[1]. La moindre commande, celle



ARY SCHEFFER. — HOCHE.
(Musée de Versailles.)

1. Une tradition veut que la veuve du général Hoche ait reçu de Louis-Philippe le droit de prendre le titre de maréchale.

d'une toile réduite aux dimensions du buste, fut donnée à un peintre obscur, Ch. Lefebvre, élève de Gros[1]. L'autre, le portrait en pied du « guerrier célèbre », fut confiée à Ary Scheffer[2]. L'inégale valeur des artistes fait entre les deux œuvres une différence réelle. Mais il n'en existe point, pour la vérité ni la ressemblance : ce sont des variantes d'un même modèle, qui s'impose aux artistes à partir de 1830, et de plus en plus, par les artistes mal renseignés, au public.

Le sculpteur Lemaire, en 1830, sur le même type, avait exécuté un petit bronze en gaine de 25 centimètres de hauteur, fondu par Barbedienne, sans doute pour la générale Hoche. Sa fille l'offrit en 1860 à Vatel, en remerciement des soins qu'il avait donnés au transfert du cœur de son père à Notre-Dame de Versailles[3]. L'élève de Milhomme, récemment honoré du prix de Rome et revenu des excès de l'école (1827), fit mieux que son maître, sans faire plus vrai. Il représenta Hoche en grand costume à broderies, la figure régulière et mélancolique, ciselant sur le bronze les traits impersonnels et classiques du jeune héros. Ce fut donc à lui que la ville de Versailles, d'accord avec la famille, s'adressa en 1834 pour remplacer l'œuvre de Milhomme, dont elle renonçait à faire un monument satisfaisant. Inaugurée solennellement en 1836 sur la place Hoche, la statue de Lemaire, analogue aux portraits de Gérard et d'Ary Scheffer, est devenue au XIX[e] siècle, par les soins de la famille, la piété des Versaillais et celle de la nation, le type définitif du pacificateur de la Vendée[4].

Il semble que tout ait concouru à nous préparer cette déception, particulièrement l'estampe qui a trompé le public et égaré les artistes. Au XVIII[e] siècle et du vivant de Hoche, les graveurs avaient hésité avant de reconnaître et de fixer le type du héros, difficile à saisir dans les rapides étapes de sa fortune naissante. Ils adoptèrent d'abord l'essai d'un élève de Vien,

1. Salle de 1792, n° 2366. Sur Lefebvre, voir Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire des artistes* et la *Grande Encyclopédie*.

2. Salle des Guerriers célèbres (au rez-de-chaussée du pavillon central, actuellement en remaniement).

3. Le buste appartient à la bibliothèque de Versailles : il porte une inscription de la main de Ch. Vatel, qui le lui a donné. — Le monument de Notre-Dame, œuvre de M. Paris, architecte de la ville, inauguré en 1860, est dans une des chapelles de l'église (Le Roi, *Histoire des rues de Versailles*).

4. Bart, *Notice sur Versailles*, p. 1 et suiv.

Hilaire Ledru, dessinateur de vingt-six ans[1]. L'artiste le fit aux environs de 1796 quand le général devint tout à fait célèbre par ses victoires et sa politique en Vendée. Coqueret le grava au lavis, comme Lefèvre reproduisait le Pichegru du même auteur. Le public y trouvait Hoche en grand uniforme, debout devant sa tente, tenant une branche d'olivier, dans l'attente des chouans venus pour se soumettre. Cette façon de le désigner suppléait mal à ce qu'avait d'imprécis le visage ovale et plutôt maigre, au nez long et assez fort, au menton saillant, avec ses cheveux ondulés séparés par une raie, et ses anneaux d'oreille, vaguement ressemblant à la miniature du peintre breton, mais sans réalité et sans caractère[2]. Pour quelque temps, ce fut dans l'estampe populaire la figure indécise de Hoche qui se vendit à la rue Saint-Jacques avec tous les portraits des généraux. Le grand fournisseur Basset n'en obtenait point d'autres, quoiqu'il eût fait la commande soi-disant à un dessinateur différent. Le médaillon que lui livra Desrais, gravé par Ruotte, ne présentait guère avec



PH.-J. LEMAIRE. — STATUE DE HOCHE.
(Place Hoche, à Versailles.)

1. Pour toutes ces estampes et tous ces graveurs, le guide le plus sûr et le plus complet est Renouvier, *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, 1863. La notice sur Ledru est à la page 362. (Voir *Gazette des Beaux-Arts*, III, p. 230.)

2. In-folio, se vend chez Potrelle, rue Saint-Honoré. En 1797, une copie se vendait déjà à Nuremberg. L'original est donc à peu près de la date que nous indiquons.

le dessin d'Hilaire Ledru d'autre différence qu'un buste au lieu d'un portrait en pied, un visage tourné à droite et non à gauche[1]. Bonneville, graveur et marchand, ne procéda point autrement ou plus mal, exagérant et déformant les traits vagues de cette figure sans grâce et sans vie[2]. La contrefaçon ne gênait point ces éditeurs : il leur suffisait d'un léger changement de détail, d'un nom de graveur substitué à un autre. Basset vendait un Hoche en pied, un peu moins grand que celui de Ledru, mais identique, soi-disant dessiné par Dutaillis, gravé encore par Ruotte[3], tandis que Potrelle commandait une réduction du type dont il semblait propriétaire à un autre graveur, la femme Lefèvre[4], et que Forgeur se l'appropriait[5].

Vers 1798, de toutes petites estampes, coloriées ou non, se répandirent au moment de la mort du héros, médiocres, populaires, moins reconnaissables encore dans ce format très réduit[6]. Certains auteurs de petits bustes en bronze de grands hommes destinés aux cheminées ne cherchaient point d'autre inspiration que le dessin d'Hilaire Ledru déformé dans toutes ces boutiques[7]. Les étrangers recouraient à la même source : un éditeur de Nuremberg, avec le concours de Bock, en 1797, pour un portrait en pied[8] ; des libraires de Londres, Colnaghi Sala pour un médaillon ovale gravé par Josi, belle gravure, mais portrait presque de fantaisie[9].

A voir ces produits du commerce dérivés d'un premier essai médiocre, on comprend la lettre de Hoche : « Tant de gens parlent de moi sans me connaître ». Peut-être eut-il comme un instinct de sa mort prochaine ; en tout cas il voulut offrir aux graveurs un document plus fidèle et il y réussit. Le dessin d'Ursule Boze fournit à Coqueret l'occasion d'une belle estampe,

1. Médaillon en buste dans un ovale avec la légende : *Né à Versailles*, qui se vend chez Basset, comme celui de Jourdan, d'après Isabey, gravé par Ruotte ; c'était une série. Sur ces artistes, voir Renouvier, p. 179 et 232.

2. Même forme, gravure au pointillé. — Sur Bonneville, éditeur plus que graveur, v. Renouvier, p. 364-366.

3. *Hoche, général en chef de l'armée de Sambre et Meuse, né à Versailles (1797)*, se vend chez Basset.

4. Potrelle avait vendu une réduction du portrait de Ledru. Celui-ci est encore plus réduit.

5. Portrait en buste, gr. col., d'après H. Ledru, gravé par Henri Forgeur, chez l'auteur, rue Saint-Honoré.

6. Notamment, l'une avec légende, dans un cadre rond chez Chéreau, rue Saint-Jacques, et celle de Tissier gravée par Benoit, déposée aux Estampes le 14 thermidor an v (août 1798).

7. Voir un exemplaire à la bibliothèque de Versailles, provenant de la collection Vatel.

8. En pied, grav. col. 0m40 sur 0m25 gravé par Bock, se vend chez Frossenholz à Nuremberg, 1797.

9. Il a été reprodut par Ernest Daudet (*la Contemporaine*, 15 octobre 1901).

qui parut au lendemain de la mort du général, avec une légende de deuil[1]. Trop grande et trop soignée pour être très répandue, elle fut vulgarisée par la réduction que commanda Rousselin pour sa *Vie de Hoche* et que le graveur King reprit à Londres aussitôt. Par une dernière volonté du général, sa véritable physionomie se trouva restituée au public. Il semblait que ce fût pour toujours.



HILAIRE LEDRU. — HOCHE.
Gravure de Coquerel (vers 1796).

Au moment où la France se flattait de « *finir* » la Révolution, et d'en fixer les résultats, en 1798, Duplessis-Bertaux, le *Callot du temps*, entreprit, avec l'éditeur Auber, une grande publication illustrée, consacrée au souvenir des scènes et des acteurs principaux. Il s'adressa, pour les portraits qu'il plaça dans des médaillons au-dessus de ses propres vignettes et d'une notice illustrée, à son confrère Levachez. Levachez avait travaillé pour la célèbre *Collection des Députés à l'Assemblée Nationale*, établie sur les œuvres d'excellents artistes, Sergent, Isabey, etc. Pour cette nouvelle *Collection des personnages qui ont le plus marqué dans la Révolution*, destinée à faire suite aux *Tableaux de la Révolution française*, Levachez sut choisir ses

1. Grande estampe in-folio à la manière noire. *Se vend chez Jauffroit. Ursule Boze fecit. Coqueret sc.* La légende : *Hoche n'est plus et la patrie en deuil | Inscrit son nom au temple de mémoire.* Nous avons reproduit cette estampe dans notre précédent article (voir *Revue*, t. XIII, p. 323).

auteurs, et sans hésiter donna la préférence, pour Hoche et pour lui-même, au portrait de Boze. Décidément ainsi de l'an VI à l'an XIII, par les meilleurs graveurs, l'image que le général avait voulu laisser de lui au public se répandait[1].

Mais, tout à coup, elle allait de nouveau disparaître, et dans cette même publication. Après 1804, la planche consacrée à Hoche fut modifiée. Il était sans doute désagréable aux admirateurs de Napoléon de lire que le général des armées républicaines « plus grand que Bonaparte, avait fait plus que lui, pacifié la Vendée ». L'éditeur remania la notice, fit disparaître les mentions gênantes, insinua que Hoche avait préparé, au 18 Fructidor, un coup d'état. Il en profita pour changer le portrait, et, dans cette nouvelle édition, qui s'acheva en 1817, une nouvelle figure du général apparut, celle que la miniature de la famille avait proposée depuis 1800 aux peintres et aux sculpteurs, soulignée d'une signature autographe, venue sans doute des mêmes archives. C'est ce changement, trop radical vraiment, qui a mis d'abord ma curiosité en éveil, tellement diffère du dessin de Boze et des sculptures de Boizot cette image de beau général, aux traits réguliers, à la physionomie distinguée, le nez aquilin bien dessiné, les cheveux ondulés et bouclés séparés par une raie, en grand habit de parade à broderies. Pour passer ainsi presque d'un personnage à un autre, l'artiste avait eu ses raisons, celles-là même évidemment qui, dans tout l'art du XIX[e] siècle, déterminèrent la substitution de miniatures élégantes au portrait vivant et réel.

Dans l'estampe du XIX[e] siècle, le nouveau médaillon de Levachez allait faire autorité. Le graveur Alès l'imitait, pour donner un portrait de Hoche, en 1829, destiné à l'*Atlas historique de Las Cases* ou à la *Galerie Napoléon*. Pour l'imagerie de la Restauration, les graveurs Pigeot, Lambert, Tardieu, le reproduisaient en nombreux exemplaires.

Ce fut surtout l'époque où la lithographie, prenant son essor, après 1816, déterminait une nouvelle production favorable à l'intervention directe du peintre de portrait. Dans le principal recueil provoqué par ce procédé, l'*Iconographie des Contemporains* (1825 à 1832), un peintre pro-

1. La première édition, conservée au Cabinet des Estampes, parut par livraisons : la première, le 1[er] vendémiaire an VII. Elle fut publiée, définitivement complète, au milieu de l'an XII, les premiers mois de 1804, avant l'Empire (Bibl. nat., Q 25 T).



tégé de Gros, Mauzaisse, donnait une grande image de Hoche en buste, toujours inspirée au point de départ de la miniature, embellie et moins réelle encore. L'éditeur en tira des épreuves réduites, fort répandues, qui servirent à leur tour de modèles pour les portraits commandés par l'éditeur Furne au graveur Bosselmann, et pour la gravure placée en frontispice de la *Vie de Hoche*, de M. de Bonnechose (1867). Puis, ce furent les lithographies plus inexactes encore, inspirées des portraits d'Ary Scheffer et de Lefebvre, à Versailles, véritables excès d'art romantique sans caractère et sans vérité, destinées à des publications populaires, *Galerie des bulletins de la Grande armée*, *Histoire de la Révolution*, de Lapomeraye. Dans le nombre, on pouvait remarquer encore des rappels de l'estampe révolutionnaire, comme le Hoche inséré au frontispice des guerres de Vendée (1819); on s'étonnait de trouver une gravure commandée par Furne au graveur Dutillois, une belle eau-forte sur chine de Flameng, chez l'imprimeur Salmon, ressemblant au type vrai, au dessin de Boze. Mais ce ne furent là que des exceptions auxquelles le public ne s'arrêtait point.



HOCHE.
Dessin de Desrais, gravé par Ruotte (1797).

Une remarque fort simple aurait dû lui donner l'éveil. Il fallait réfléchir combien, dans l'art du XIXe siècle, la physionomie de Hoche ressemblait peu à l'étude que les historiens, mieux informés, en ont faite depuis

trente ans, au portrait, surtout le plus récent, de M. Chuquet[1]. N'aurait-on pas dû se souvenir aussi de ce signalement si curieux, inscrit depuis plus de cent ans, en 1784, sur le registre d'engagement aux gardes françaises[2] : « taille, cinq pieds six pouces, visage petit, rond en couleur, le nez petit, les yeux noirs, la bouche grande, journalier » ? La méthode, enfin, prescrivait de chercher dans le siècle où Hoche a vécu, non dans le suivant au seuil duquel il est tombé en pleine apothéose, les documents les plus proches du héros, si différents du type aujourd'hui consacré par l'usage.

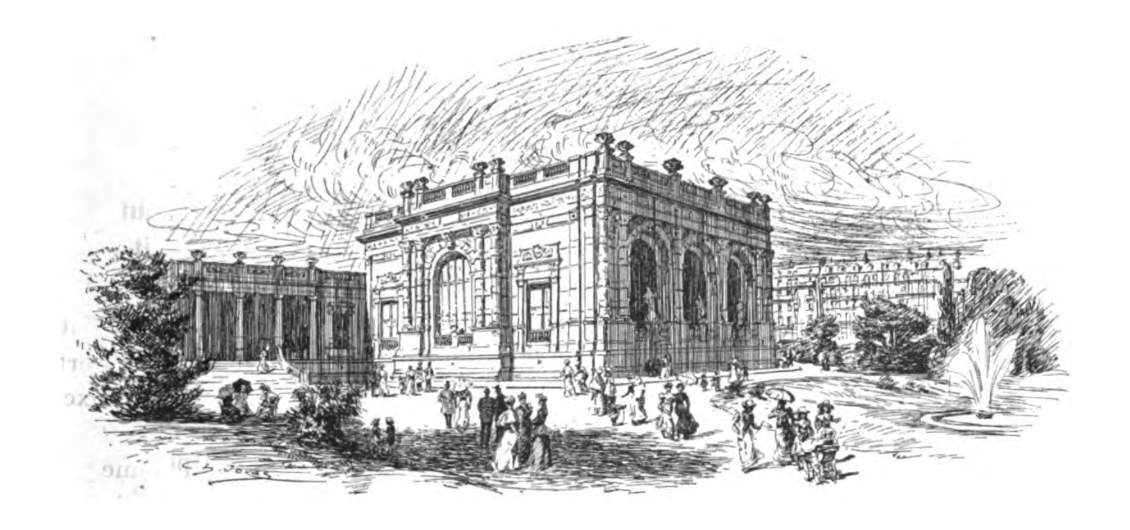
Consécration pour Hoche plutôt regrettable, parce qu'elle est une atteinte à sa personnalité, si fièrement accusée par les traits de son visage, et presque à sa gloire créée par l'effort de son génie, qu'on ne retrouve plus sur ses images « effacées et fuyantes! » Regrettable plus encore pour l'art français, à qui a échappé un beau modèle, sorti des entrailles de la race, source précieuse d'inspiration et de vérité. C'est en regardant les œuvres les plus récentes, créées par nos artistes à la gloire de Hoche, que je ressens cette perte : la statue équestre conçue par Clésinger, en 1878, pour l'École militaire, l'image surtout, dressée par Dalou, en 1902, sur le monument de Quiberon, quelles œuvres nous aurions pu avoir, si, au lieu de venir par Delaistre, Milhomme et Lemaire, l'image et la la leçon directe étaient sorties des bustes, des médaillons et des bas-reliefs de Boizot, œuvres de vérité et non de convention ! *Res non verba*, selon la devise de Hoche, une réalité au lieu d'une formule.

ÉMILE BOURGEOIS

1. *Hoche et l'Alsace*, p. 58 : « Ce général de vingt-cinq ans avait l'extérieur du commandement et la nature le marquait du sceau de l'autorité. Une taille de cinq pieds sept pouces, des épaules fortes et bien effacées, la poitrine un peu raide et bombée, une démarche imposante, des yeux noirs très perçants qui discernaient les objets à une grande distance..., une figure qui respirait l'esprit, avec je ne sais quoi de sévère qu'il tâchait vainement d'adoucir. »

2. Arch. administratives de la Guerre.





L'ART DE L'IVOIRE

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU MUSÉE GALLIÉRA

Encore un peu de temps, et ces manifestations annuelles du musée Galliéra auront conquis leurs lettres de parisianisme. Il ne s'agit plus, pour les organisateurs, que de montrer quelque persévérance et le jour ne tardera pas où ils pourront se féliciter d'avoir rendu la vie à un palais désert, donné une raison d'être à un musée vide, et largement servi, par surcroît, la cause des industries d'art. L'idée d'un *event* artistique et mondain à Galliéra, en fin de saison, après les mille et un vernissages de l'année, n'est point si paradoxale : on en a eu la preuve l'autre jour, à l'ouverture de l'exposition de l'ivoire, comme on l'avait eue, l'an passé, au vernissage du Salon de la reliure. Mais, à dire vrai, le succès de cette année semble plus méritoire encore que celui de l'année dernière.

Au Salon de la reliure, en effet, l'heureux résultat pouvait être escompté à l'avance : nos maîtres du maroquin avaient tous, dès longtemps, fait leurs preuves, et leur exposition d'ensemble n'avait d'autre but que de les consacrer; les amateurs n'en espéraient point la chance d'une révéla-



tion et n'y trouvèrent, suivant leur attente, qu'une occasion de renouveler leur confiance à des artistes éprouvés. Pour l'ivoire, au contraire, les données étaient assez contradictoires, et, au début de l'organisation, on ne savait pas trop où l'on allait.

L'opinion générale voulait que l'art de l'ivoire fût mort, ou, tout au moins, dangereusement atteint. Jusqu'à quel point cette assertion était-elle fondée? Convenait-il de la ratifier, en prononçant la déchéance de cette branche, autrefois si vivante, de notre art industriel? Et même, au cas où il faudrait admettre la décadence, une tentative de relèvement n'était-elle pas possible? Voilà les questions que les organisateurs trouvèrent intéressant de poser, et, en cela, ils eurent deux fois raison, puisque, quel qu'en fût le résultat, leur enquête devait comporter une solution profitable : peut-être servirait-elle à constater la parfaite vitalité de l'art de l'ivoire, et tout serait pour le mieux; peut-être aussi devrait-on avouer un échec, et alors il faudrait en découvrir les causes et tâcher d'y porter remède. Bref, pour employer l'expression imagée d'un des membres du jury, on allait essayer une « exposition d'auscultation » : c'était assez exceptionnel, certes, mais l'art de l'ivoire méritait bien qu'on prît pour lui des mesures d'exception.

Un art aussi vénérable et aussi fécond! Depuis l'homme quaternaire, façonnant dans une défense de mammouth un manche de poignard sculpté, jusqu'au précieux artiste du XVIII[e] siècle ajourant une monture d'éventail, l'ivoire a tenu sa place à tous les âges du monde; il a répondu aux besoins les plus variés; il a donné naissance à des objets usuels, à des bibelots de luxe, à des instruments du culte, à des sculptures profanes, à des sculptures sacrées, et, dans chacune de ces acceptions si opposées, il nous a laissé des œuvres-types pour attester de l'ingénieuse inspiration et de l'habile savoir-faire des artistes d'autrefois.

Et quelle matière! Une des plus belles que puisse rêver un sculpteur : une matière plus dure que le marbre, et qui peut cependant se laisser ployer sans risques; une matière si compacte qu'elle résiste à la brutalité d'un ciseau frappé par le maillet, mais en laquelle le burin s'insinue, qu'il modèle, refouille, ajoure à son gré. Quand elle sort des mains du polisseur, cette matière, elle est si éclatante qu'on la caresse des yeux, si douce au toucher qu'on la caresse des doigts; puis, à mesure que tombent les

années, elle se revêt d'une patine dorée qui ajoute on ne sait quel relief aux ornements, et aux figures on ne sait quelle couleur de vie.

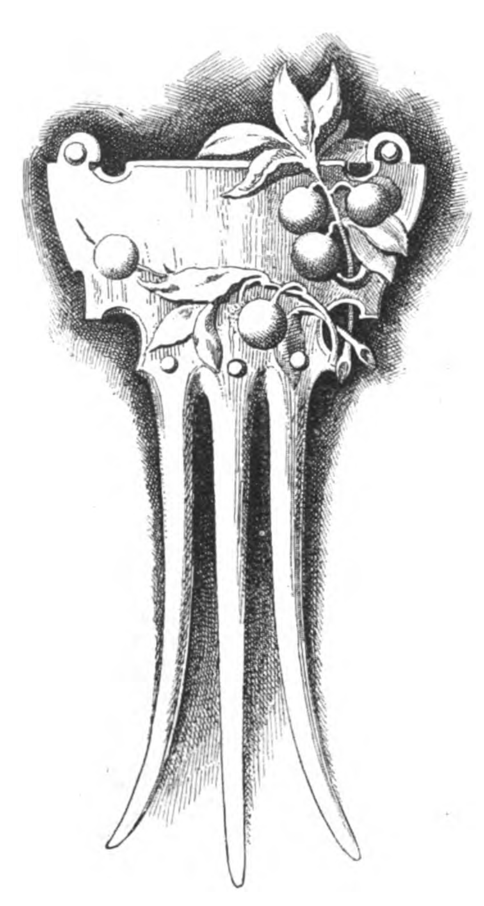
Ce n'est donc pas seulement à cause de sa rareté relative, mais pour toutes ses qualités plastiques, que les sculpteurs grecs eurent l'idée d'associer l'ivoire aux métaux précieux : cette statuaire chryséléphantine, dont aucune pièce n'a subsisté — et pour cause — était à l'origine réservée aux images des dieux, et telle fut sa vogue, au temps de Périclès, que les plus grands artistes ne dédaignèrent pas de signer des œuvres de ce genre : témoin le Jupiter d'Olympie et la Minerve du Parthénon, les deux statues colossales de Phidias.

Ce goût passa en Italie après la conquête, mais il y avait alors des siècles que les Romains employaient l'ivoire — comme on l'avait utilisé avant eux chez les Hébreux, en Égypte, à Troie — pour les trônes, les sceptres, les chaises curules, et pour mille autres objets d'un usage quotidien, tels que les tablettes à écrire ou diptyques, dont l'extérieur était fréquemment décoré de sculptures. Vers les premiers siècles de l'ère chrétienne, certaines de ces tablettes reçurent une destination assez spéciale, qui nous a valu la première série importante de monuments en ivoire : les diptyques consulaires. Il nous est parvenu une quantité de ces tablettes, sortes de cartes de visite adressées à leurs protecteurs et à leurs amis, par les consuls entrant en fonctions et offrant, pour la plupart, le



TH. RIVIÈRE.
PORTRAIT DE MME LA COMTESSE RÉCOPÉ.
Statuette.
(Appartient à Mme la comtesse Récopé.)

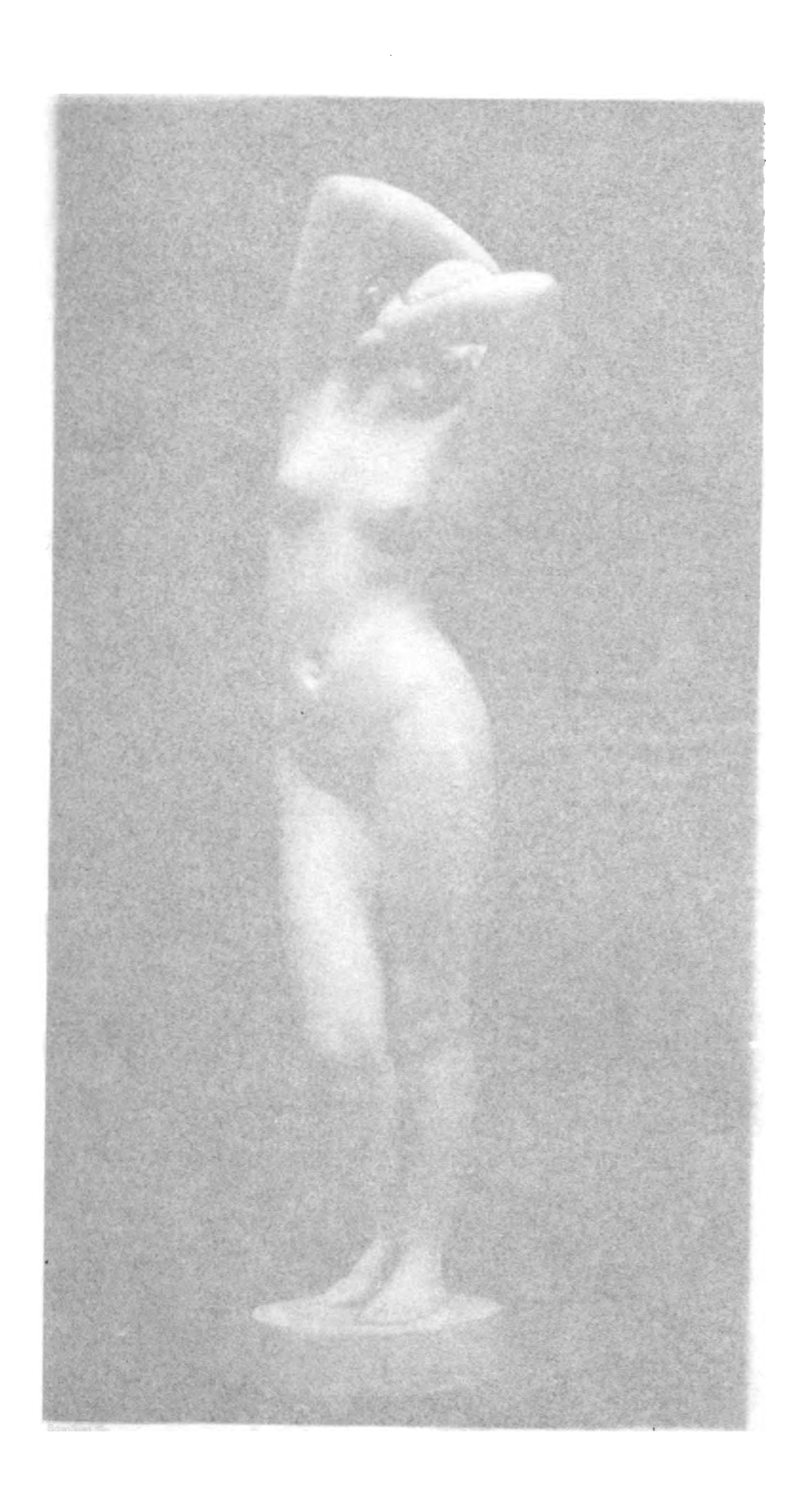
portrait du consul en costume officiel, accompagné d'une inscription datée. Comme elles étaient distribuées en assez grand nombre, leur exécution ne pouvait être confiée uniquement à des artistes de premier ordre; aussi toutes ne sont-elles pas également dignes d'intérêt; toutefois, beaucoup se recommandent par un adroit arrangement du costume et une recherche expressive de la pose, surtout celles qui proviennent de Constantinople.



Renard. — Peigne aux prunelles.
Travail dieppois, d'après un modèle de M. C. Marioton.

Aussi bien, c'est aux artistes byzantins qu'il faut aller demander, à cette époque de la décadence romaine, le savoir et le goût : leurs reliures et leurs coffrets d'ivoire, où l'ornementation florale intervient de façon si caractéristique, nous ont conservé le souvenir de cette belle période. C'est à Byzance aussi que prit naissance, au temps des persécutions iconoclastes, cette petite sculpture portative, — diptyques et triptyques à sujets sacrés, — qui devait recevoir chez nous, quelques siècles plus tard, un développement si considérable.

Les pèlerins, les voyageurs, les artistes byzantins, qui émigrèrent en Italie, apportèrent de bonne heure en Occident ces petits tableaux pieux, dont les briseurs d'images avaient été les involontaires propagateurs : on trouve ces monuments sous le règne de Charlemagne, à côté d'objets d'ivoire de toute sorte : crosses, reliquaires, pixydes, châsses, olifants, poignées d'épées; on les trouve encore, avec tous les caractères de la décadence, au XIe et au XIIe siècle ; mais leur véritable essor date du grand mouvement de renaissance qui marque le XIIIe siècle, l'ivoire ayant eu sa part, et bien large, dans cette page admirable de l'histoire de l'art français.

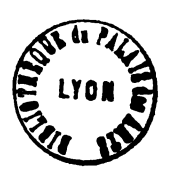




Scailhet Sc. — Héliog. Georges Petit

PHRYNÉ

(COLLECTION DE M. HENRI VEVER)


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

Il n'est personne qui ne connaisse, au musée du Louvre, cette réunion unique d'objets d'ivoire à sujets sculptés, coffrets à bijoux, peignes, cornets, styles, manches de couteaux, où l'imagination des sculpteurs s'est donné librement carrière, brodant presque toujours sur les histoires sacrées; là se trouve aussi un choix de ces « tableaux cloants », comme on les appelait, enfermant dans le cadre étroit de leurs deux ou trois feuilles, toute la foule de saints personnages qui s'agite pittoresquement aux tympans sculptés de nos cathédrales ; là aussi rayonnent quelques magnifiques spécimens de la petite sculpture, une bien faible partie de cette innombrable théorie de Vierges et d'angelots, créés à cette époque par nos imagiers, et qui ne le cèdent ni en noblesse, ni en simplicité, ni en vérité, aux œuvres les plus complètes.

Trois siècles durant, mais à travers des phases qu'il est inutile de rappeler ici, le mouvement persista, et c'est seulement au XVIe siècle, que le goût de la sculpture sur bois et de l'orfèvrerie porta quelque préjudice aux ivoiriers. Ils n'en continuèrent pas moins à voir les amateurs se disputer leurs pulvérins, leurs poignées de dagues, leurs boites, leurs manches de couteaux, où les enjolivements se font plus délicats et plus raffinés. C'est Dieppe alors le grand centre de la production ; les crucifix qu'on y exécute sont très appréciés, et la tradition veut que certains d'entre eux aient été sculptés par les meilleurs artistes du XVIIe siècle, Girardon, Michel Anguier, Jaillot, etc.; quant aux ouvrages de fantaisie qu'on y fabrique, éventails, navettes, bonbonnières, râpes à tabac, hardiment fouillés et repercés à la façon des ivoires chinois, ils acquièrent aux sculpteurs dieppois une réputation et une source de prospérité, auxquelles le bombardement de la ville par les Anglais, en 1694, vint porter un coup fatal. La crise fut longue et ne prit fin que sous la Restauration : Dieppe se ressaisit alors ; un noyau d'artistes se groupa, une école gratuite de dessin fut fondée par la ville, les élèves y affluèrent, dont certains devinrent des maîtres à leur tour... Mais où en était l'art de l'ivoire ? Encore une fois, on ne le savait pas exactement, et c'est pour permettre d'en juger que l'exposition actuelle a été ouverte.

Dès que les organisateurs eurent lancé leur appel, une certitude du moins fut acquise : l'art de l'ivoire n'était pas mort ! Les adhésions, en

effet, arrivaient en masse et de trois sources nettement caractérisées : les artistes, le commerce dieppois et le commerce parisien. Une quatrième série de propositions fut écartée en partie : celles des collectionneurs, toujours prêts à se dessaisir de leurs trésors pour enrichir une « rétrospective ». Mais convenait-il d'ouvrir une section rétrospective ? Après discussion, on se décida pour la négative : il s'agissait de montrer l'état de l'ivoire actuel, et non pas de présenter une exposition d'ensemble de l'ivoire ; et puis, en acceptant les œuvres anciennes, on pouvait craindre de voir les snobs s'égarer sur cette piste, car il est très bien porté, comme chacun sait, de réserver toute son admiration pour les objets anciens : avec le moderne, sait-on jamais à quoi l'on s'engage !.... Or, le but des organisateurs étant précisément d'encourager les artistes d'aujourd'hui, on se contenta de faire une petite place à quelques spécimens, tous modernes, empruntés, les uns au musée de Dieppe, les autres à quelques collections particulières : celles de Mme A. Heymann, de MM. S. Lévy, L. de Beaumont et Coquet, pour les éventails ; celle de M. Corroyer, pour les statuettes ; celle de M. Delauney, pour les objets indo-chinois ou japonais ; celles de MM. Pillet-Will, R. Lelong, etc.

Entre les grandes vitrines, où les bibelots les plus disparates ont été groupés et ordonnés par une main d'artiste, et les socles épars sur lesquels les figurines d'ivoire, dans leurs cagettes de verre, semblent autant de fleurs rares, écloses dans des serres en miniature, le visiteur optera suivant ses goûts et ses désirs. Toutefois, si les œuvres d'art — je devrais dire d'art pur, puisque tout à l'heure il me faudra parler d'art appliqué — peuvent plaire davantage, ce sont elles, par contre, qui nous renseigneront le moins sur ce que nous cherchons ici ; les artistes qui les ont signées ont tous un nom dans la sculpture actuelle, et ce n'est là qu'une des acceptions de leur talent. Ils ne se contentent pas, d'ailleurs, de modeler dans l'ivoire la forme élégante d'une Chrysis ou d'une Phryné dévêtues, ils associent avec bonheur cette belle matière aux métaux précieux, aux pierres rares, au bois même, pour en tirer des effets plus originaux : ce serait là notre statuaire chryséléphantine à nous, gens du XXe siècle, si l'argent, le marbre ou le bois ne venait pas le plus souvent remplacer l'or des anciens Grecs ! Du moins, faut-il reconnaître que le genre a conservé sa destination première, car la statuaire chryséléphantine était à l'origine réservée aux

images des dieux, et nos modernes Phidias semblent en faire un hommage exclusif à « l'éternelle déesse ».



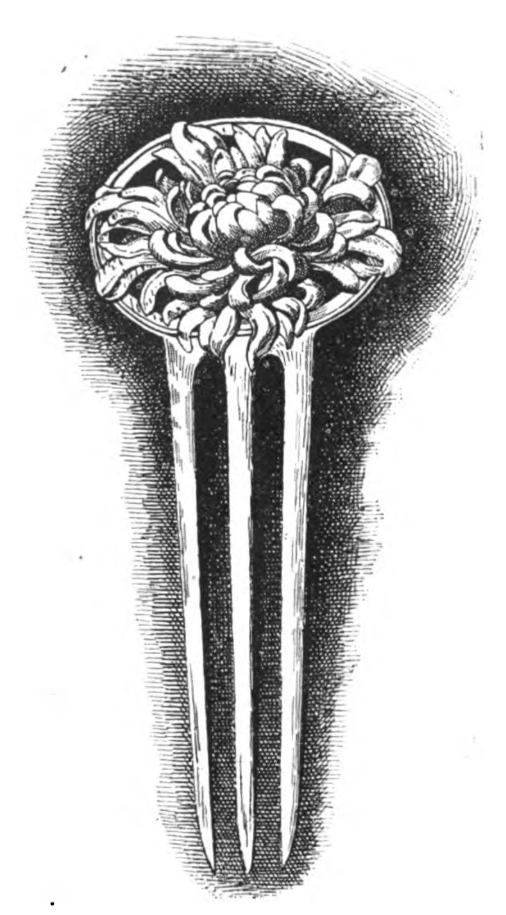
ALLOUARD. — CHRYSIS VICTRIX.
Statuette.

Mais quelle variété d'inspiration ! On dirait une réduction infiniment jolie d'un Salon de sculpture, peu nombreux, mais de choix : la *Chrysis* au manteau rose de M. Allouard, la *Phryné* callipyge de M. Scailliet, l'*Amour bandant son arc* de M. Caron, pourraient représenter la sculpture classique (oh ! vue sous un angle extrêmement moderne); la *Théodora* de M. Madrasi et la *Jeanne d'Arc au bûcher* de M. Moreau-Vauthier seraient la sculpture historique ; le *Lion amoureux* de M. Gardet, *Jeunesse*[1] et *la Paix du foyer* de M. Jean Dampt, *le Silence* de M. Joe Descomps, la sculpture allégorique ; la *Vierge de Sunnam* et la *Brodeuse arabe* de M. Théodore Rivière, figureraient la sculpture de mœurs ; enfin, la statuette en pied, nerveuse et précise, de *Mme la comtesse Récopé*, par le même, à laquelle on pourrait joindre les médaillons d'enfants

1. Reproduit précédemment dans la *Revue*. Voir t. XI, p. 369.

de M. Émile Vernier, suffirait à synthétiser la sculpture de portrait.

La plupart de ces artistes, on les trouvait, voilà quelques années, groupés autour de M. Gérôme, quand il fonda la Société de l'art précieux : il s'agissait alors, on s'en souvient, d'ouvrir de nouveaux débouchés à la sculpture, en demandant aux artistes « d'appliquer leur talent à des travaux spéciaux à qui leurs dimensions restreintes donneraient plus de chances d'être acquis par les collectionneurs[1] ». Or, on sait quelle place tient aujourd'hui la petite statuaire dans la section de sculpture des Salons annuels : c'est là qu'est l'intérêt et c'est là que le public s'attarde par goût. Les éditeurs de bronzes d'art l'ont bien compris : regardez plutôt leurs étalages ! Certains même ont raffiné : au lieu d'offrir aux acheteurs de simples réductions en bronze, ils ont eu la pensée d'appeler l'ivoire, l'argent et les patines recherchées à leur aide, et nous y avons gagné des objets d'art parfaitement exquis, tels que la *Loïe Fuller* de M. Théodore Rivière (argent et ivoire), la *Jeune fille de Bou-Saâda* de M. Barrias (bronze et ivoire)[2], et bien d'autres statuettes, éditées avec un goût très sûr par MM. Susse frères, Falize, etc.



BECKER. — PEIGNE CHRYSANTHÈME.

Tout cela, comme dit l'autre, c'est bien parisien ! Et l'on sait que cet adjectif ne s'emploie pas seulement pour désigner une origine dont certains s'enorgueillissent comme d'un titre : il résume aussi, dans un autre sens,

1. *La Société de l'art précieux en France*, par M. J.-L. Gérôme. Voir la *Revue*, t. II, p. 451.
2. Reproduit précédemment dans la *Revue*. Voir t. VIII, p. 25.

toute sorte de qualités d'élégance, de légèreté, de « chic », qui seraient, à ce qu'on assure, la marque de fabrique de notre capitale. Or si, comme il en est sérieusement question, la ville de Dieppe offre à ses ivoiriers un voyage à Paris, à l'occasion de l'exposition du musée Galliéra, il y a bien des chances pour que ce contact d'artistes excellents avec des œuvres d'une formule si particulière les renseigne sur la seule qualité qui leur manque : ils ont hérité de la technique de la sculpture sur ivoire, transmise dans leur pays de père en fils depuis des siècles, et connaissent à merveille toutes les ressources de la matière, mais sans cesser d'être dieppois, ils pourraient se montrer plus « parisiens »; dans le sens que l'on sait, il n'y a pas incompatibilité.



F GRAILLON. — L'ENFANT ET LA FORTUNE.
Travail dieppois.

A ce propos, il me souvient justement d'un passage de l'*Histoire de Dieppe*, où Vitet, après avoir parlé de « l'aptitude innée » et des « dispositions naturelles extraordinaires » des Dieppois pour la sculpture, résume l'histoire des ivoiriers et constate que, dix ou douze ans auparavant (c'est-à-dire vers 1834), les formes de leurs

objets « étaient encore lourdes et provinciales » : c'est, ajoute-t-il, la clientèle de Parisiens que la belle saison ramène chaque année à Dieppe, qui a le plus heureusement contribué à les dégrossir et à les alléger. Certes, les artistes dieppois ont fait du chemin depuis les constatations de Vitet : toutefois, si la leçon de Paris leur est moins nécessaire qu'en 1834, elle peut encore leur être utile.

Un exemple : Dieppe manque de modèles; le praticien y reprend trop souvent des poncifs qu'il a connus avant même de savoir tenir son égohine; vienne un jour quelque dessin nouveau, il en tirera tout ce que l'ivoire peut rendre. L'expérience a été tentée par M. Claudius Marioton : les peignes et le pendant de cou exécutés d'après ses modèles en plâtre, par MM. Renard, Ternisien et Graillon, donnent la mesure de ce qu'on pourrait faire en ce sens.

Il faut applaudir également aux efforts de ceux qui se sont mis bravement à l'observation de la nature et qui visent, dans leur application du décor floral, à renouveler le faire d'autrefois, un peu lourd et touffu. Il y a, parmi les coupe-papiers envoyés par MM. Garcin, Renard et Souillard, des pièces qui se dégagent réellement. Le crabe de Baudoin fait penser à certaines œuvres japonaises, comme cette langouste, entièrement articulée, exposée dans une vitrine voisine et due aux ouvriers français de Yokohama.

En comparaison de ces efforts, la petite statuaire est ici de mince intérêt, exception faite pour quelques crucifix, où les sculpteurs n'ont guère mis d'eux-mêmes, et pour les amusantes figurines empruntées au musée de Dieppe et signées Graillon père. Toujours sur la brèche, d'ailleurs, cette dynastie des Graillon, qui se recommande à l'attention par un choix d'œuvres charmantes, au milieu desquelles les petits bas-reliefs de M. Félix Graillon sont autant d'indications sur le meilleur travail dieppois. La tête d'*Ajax* casqué, par M. Souillard fils, est aussi une indication — oh! d'un tout autre genre : elle ne manque pas de style, il s'en faut, mais comme nous voici loin des statuettes de Dampt, d'Allouard et de Rivière !

Il faut bien le reconnaître, ce n'est pas à Dieppe seulement que l'on commet de semblables erreurs, et la remarque la plus frappante que l'on fasse devant ces vitrines pleines des bibelots les plus divers — celles de Paris inclusivement — est aussi la plus inattendue : à quelques exceptions près, il semble que l'ivoire ait été tenu en dehors du renouvelle-

ment des formes et surtout de la renaissance de l'ornementation florale !

Voici la brosserie, par exemple. M. Hector Framery expose une gar-



TH. RIVIÈRE. — LOÏE FULLER.
Statuette argent et ivoire (appartient à MM. Susse frères).

niture complète, décorée de scènes chinoises : la composition en est très pittoresque et le travail très fin, c'est vrai, mais est-ce bien ce que l'on attendait ? Et ce n'est pas la garniture de M. Bickel qui nous satisfera : non

que le Louis XV en soit déplaisant, non que les guirlandes de fleurs ne soulignent pas agréablement le dessin très arrêté des brosses, non que l'artiste ait eu la moindre hésitation dans le rendu de son minutieux travail... mais... mais les peignes et les épingles à chapeau de M. Becker sont à côté : cela suffit ! Et certes ce ne sont point là des œuvres aussi compliquées que celles dont je viens de parler : un chrysanthème ou une orchidée, trois pensées ou cinq marguerites, très simples de lignes, mais ingénieusement disposées et relevées parfois d'une légère bordure d'or ou d'une tache d'émail discret, suffisent à l'artiste pour créer des œuvres exquises et pratiques : il n'a eu besoin ni des Chinois, ni de Louis XV, pourtant !

Il en est de même pour le peigne, ivoire, brillant et or, de la maison Falize, élégant et riche ; pour le peigne anémone de M. Thomasson père et pour celui de M[lle] Jeanne Selmersheim, somptueux et lourd ; pour les merveilleux « bijoux d'ivoire », exposés par la maison Vever, par la maison Boucheron et par M. Lucien Gaillard.

Des armes de la femme, qui sont l'ombrelle et l'éventail, la seconde seule est représentée assez complètement : les maisons Duvelleroy et Buissot s'étant jointes aux collectionneurs, pour garnir une vitrine entière de leurs plus précieuses « dentelles ». Au contraire, auprès des manches d'ombrelles provenant des collections Couvreux et Barthélemy, on ne trouve à mentionner aucun spécimen intéressant de ce genre.

Avec les encadrements de miroirs, nous remontons encore une fois le cours des siècles à la recherche d'un décor possible ! Avec les reliures de carnets des maisons Lepeltier et Lefort, nous retombons dans le Louis XV, incrusté d'or et de nacre ! Heureusement, il y a aussi une reliure de M. Bazin : une branche de fleur jetée sur la plaque et modelée à peine, mais d'un travail léger qui ravit.

Enfin, pour être complet, il faudrait s'arrêter devant les triptyques historiques de M. Vedelle, *Entrée de Charles-Quint à Anvers*, et autres joyeusetés, qui ne sont certes pas sans habileté dans l'exécution, mais, somme toute, d'un intérêt contestable ! On me permettra de préférer les couteaux de la maison Gastinne-Renette, les boîtes et vases avec applications de métal des maison Cardeilhac et Boivin ; ce n'est pas toujours joli, joli, mais enfin on peut s'en servir ! En outre, dans ces derniers objets tout au moins, on lit très clairement une tentative de rajeunir la forme et le décor ;

et, depuis le commencement de cette promenade à travers l'exposition de l'ivoire, les occasions de faire une semblable constatation ont été, en vérité, par trop rares !

Puisque l'exposition était « d'auscultation », il convient, en terminant, d'essayer un diagnostic. Essayons.

Du côté des artistes ou de la petite statuaire : tenue parfaite; de la sève, de l'idée, de la recherche, du goût. Toutes ces qualités, nous les



VERNIER. — PAUL ET HÉLÈNE Q...
Médaillons.

connaissions déjà et presque toutes ces œuvres nous avaient déjà été présentées : pourtant, elles seront, quand même, l'attrait de cette exposition, car on ne se lasse pas d'esprit ni de talent.

Du côté de Dieppe : une habileté technique indéniable et du talent aussi, beaucoup de talent. Mais, par négligence, moins peut-être que par crainte d'innover, une persistance trop respectueuse dans les modèles de tradition, depuis longtemps sus par cœur, refaits et repris, « parce qu'on les demande toujours ». Heureusement, quelques-uns se sont dit qu'on pourrait donner au public l'idée de demander autre chose. Devant le succès, on peut tenir pour certain que le groupe des timorés s'empressera d'emboîter le pas aux initiateurs.

Du côté de Paris, enfin : un ensemble assez décevant. Ici encore, on

n'attendait pas mieux : on attendait autre chose. Les praticiens sont d'une habileté consommée, c'est entendu, et il faut qu'ils soient dorénavant plus sûrs d'eux que jamais ; l'ingénieuse machine à travailler l'ivoire, de M. Janvier, d'une fidélité mathémathique, n'admet plus les erreurs de dessin, et les artistes auraient tôt fait de se confier à l'instrument rigoureusement précis, s'ils devaient être trahis par la main malhabile. Un *Ourson*, d'après M. Peter, et un *Tanagra*, réduits à plusieurs échelles, ont été admis ici à titre d'avertissement : il ne tient qu'aux praticiens de voir cet avertissement devenir une menace.

Mais le savoir-faire ne suffit pas : son importance est secondaire et passe après l'idée, l'idée qu'il doit faire valoir, mais qu'il ne saurait remplacer. Les ivoiriers parisiens ne manquent pas d'idées, certes : toutefois, on aimerait leur en voir moins, et de plus personnelles. Ils s'inspirent de tous les styles, excepté de celui d'aujourd'hui ; ils font Renaissance, rococo, Empire, ils font même Louis-Philippe : ils ne font pas « moderne ».

Et voici, je pense, la conclusion définitive qu'il faut tirer de cette instructive manifestation : l'art de l'ivoire n'est pas mort ; l'art de l'ivoire n'a pas déchu ; il est resté stationnaire, et, tenu à l'écart de l'essor pris depuis quelques années par nos industries d'art, il est en retard aujourd'hui.

Déjà certains artistes l'ont orienté vers la voie nouvelle : l'exposition de Galliéra fera le reste.

Que les ivoiriers dieppois et parisiens nous donnent rendez-vous dans cinq ans seulement — et l'on verra...

ÉMILE DACIER



LES NOUVELLES FOUILLES D'ANTINOÉ[1]

J'ai, par deux fois déjà, rendu compte dans la *Revue* de mes principales découvertes à Antinoé. Les deux nouveaux personnages, exhumés cette année, apportent un contingent précieux à la connaissance de ce passé byzantin, qui semblait aboli, autant et plus que celui des autres civilisations antiques, et qui, soudain, renaît avec une extraordinaire intensité de vie. A voir ces figures, où pas un pli n'a bougé; ces draperies, dont les dispositions sont demeurées ce qu'elles furent il y a seize siècles; ces étoffes, aux couleurs non encore fanées, on dirait un réveil de quelques convives des fêtes d'autrefois, arrachés à un sommeil léthargique et reprenant leur place parmi nous.

Le premier de ces personnages est une jeune femme, aux cheveux blonds, mince et fragile, drapée dans un de ces mantelets rouges à franges, dont le bourrelet faisait auréole autour du visage. Son nom, aux consonnances grecques, — Myrithis — était peint, selon la coutume, sur les murs de son caveau. Qui fut-elle ? Nous l'ignorons ; aucun texte ne nous renseigne. Comme en la grande majorité des cas, on ne peut l'indiquer que par de simples présomptions.

Ces présomptions, elles nous sont fournies par les objets qui l'entouraient et qui, dans un pays où tout fut symbole, deviennent autant d'indications précieuses. Or, ce qui caractérisait cette sépulture de Myrithis, c'est que la morte reposait dans une jonchée de feuilles de *persea*.

Autour d'elle, une tête d'Isis-Vénus; un parchemin donnant, tracé en grec, un texte magique ; un tambourin, des lampes, des coupes, un miroir; des figurines d'Anubis et du dieu olympique qui lui fut assimilé, Hermès.

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 135, et t. XII, p. 9.

Enfin, des pots renfermant des plantes, dont précisément les noms figurent dans les incantations.

La tête isiaque est semblable à celles retrouvées l'hiver précédent dans la tombe de Leukyônê; je n'y reviendrai donc point, son symbolisme demeurant le même : c'est l'affiliation aux mystères isiaques. Du grimoire magique, je ne dirai rien non plus, sinon que, pour l'instant, il est intraduisible. Une figure solaire, esquissée en jaune, tient en main une bannière : à l'entour, on croirait reconnaître des représentations d'étoiles et de soleils.

Le tambour est curieux, en tant qu'instrument de musique antique; je ne m'attarderai cependant point à le décrire, et me bornerai à rappeler qu'aux temps anciens, les sons servaient à écarter les principes de destruction, le mal sous toutes ses formes, et principalement à combattre les ténèbres. Dans les peintures, les officiants aux mystères sont représentés secouant des sistres ou brandissant des tambourins, afin de conjurer l'esprit pervers, l'ombre, personnifiée par Set ou Sebek.

L'une des lampes est à sept mèches; la coupe, de verre assez commun, est petite et basse. Le miroir a ceci de particulier, qu'enchâssé dans une sorte de boîte d'ivoire, il est en verre étamé. La boîte, sur tout son pourtour, est percée de trous, obturés par des chevilles. Enfin, les figures d'Anubis, sous sa forme de chien et d'Hermès, témoignent des liens qui rattachaient le culte égyptien au culte grec.

Dans l'Égypte des Pharaons, Anubis est désigné comme étant le dieu évoqué par la magie. C'est le seigneur de la région d'Au-delà « l'ouvreur des chemins du nord et du sud », les deux moitiés du monde surnaturel. Toutes les croyances se rattachaient alors aux phénomènes de la course solaire. Le disque, disparu au soir derrière les montagnes de Lybie, c'était Osiris dans l'Amenti, Osiris dans la région du couchant, Osiris sur les chemins du nord. Il s'y enfonçait jusqu'au royaume du Douaout, — l'étoile polaire. Parvenu là, il ressuscitait de lui-même et revenait sur ses pas, pour réapparaître au matin, sur les chemins du sud. Enfin, c'était encore Anubis qui présidait aux cérémonies des funérailles; qui était l'introducteur et le guide des morts, dans cette région d'Occident, où, de même que le dieu, l'homme devait s'enfoncer et renaître à l'aurore d'un autre matin. Les textes le qualifient de Her-Sheta, le Maître des Secrets; — rien

d'étonnant à ce qu'on se soit adressé à lui pour obtenir la révélation de ceux-ci.

Ce culte n'avait fait que grandir et s'accentuer, quand la décadence fut venue. Au temps de Pline le naturaliste, il se confondait avec celui de Kronos, pour les initiés aux mystères, et avec celui de la divinité Panthée, pour les philosophes alexandrins. Diodore en parle en ces termes: « Le dieu qui préside aux relations des substances célestes et des substances infernales est appelé tantôt Anubis, tantôt Hermanubis. Le premier de ces noms indique les relations des substances supérieures; le second, celles des substances inférieures; et le poète chrétien Prudence s'indigne :



APOLLON VAINQUEUR.
Châle de Sabine.

. . . . Quæ caniformem
Latrentemque throno cœli præponat Anubem.

L'empereur Commode n'en portait pas moins la statue aux fêtes isiaques, et l'assimilation du dieu à Hermès devenait bientôt complète. Sa personnalité se faisait hellénique : les rites se perpétuaient.

L'évocation d'Anubis est connue ; elle figure dans tous les formulaires magiques. Les premiers versets manquent seuls; car, c'est le cas de tous les rouleaux du rituel, d'être usés et déchirés à leur commencement. Quand les textes deviennent complets, nous voyons que l'évocateur opère par l'inter-

médiaire d'un enfant, et l'interroge, en lui demandant s'il voit « la lumière ». La réponse est-elle négative? La magicienne lui ordonne de fermer les yeux et crie par trois fois sur sa tête : « Ténèbres, éloignez-vous devant le grand Maître des Secrets ! »

Puis l'opération recommence, et, questionné à nouveau, l'enfant répond qu'il « voit la lumière ». Il doit répéter sept fois la formule : « Grandis, grandis, lumière ! Sors, sors, lumière ! Surgis, surgis, lumière ! Toi qui es en dehors, viens en dedans ».

La magicienne prend alors la parole et récite la litanie suivante : « O Anubis, viens, toi l'élevé, toi le fort, toi le Maître des Secrets de l'autre terre, le préposé aux mystères de l'abîme, le roi de la région d'Occident, l'ensevelisseur d'Osiris, le tout puissant dont la face brille parmi les dieux. Tu resplendis dans le Douaout, — l'étoile polaire. — Viens sur terre, viens sur terre ! Apparais, que je fasse mon adoration. Dis-moi des paroles vraies, sur les choses pour lesquelles je t'interroge; car, c'est moi, Isis, qui parle de ma propre bouche. »

L'enfant entre alors de nouveau en scène, et la magicienne lui ordonne « d'amener les dieux à l'intérieur du miroir ou de la coupe ». « Tu interroges l'enfant, disent les textes ; tu lui ordonnes d'amener les dieux à l'intérieur du miroir, et, par sept fois, tu répètes la phrase : « Ah ! vois-tu les dieux ? » Il répond : « Oui, ils sortent ! Vois ! »

Mais ces dieux, où l'enfant allait-il les chercher? Dans la clarté des lampes. Voici le texte de la conjuration de celles-ci :

« Tu prends une lampe, tu la frottes avec de l'eau de gomme ; emplis-la d'une mesure d'huile ; la mèche est de fin lin. Expose-la au levant, et place juste en face d'elle l'enfant. Tu couvres sa face avec un voile, tu allumes la lampe et tu prononces sept fois l'évocation. Tu le fais ensuite regarder, en disant : « Ah ! vois-tu les dieux ? » Il répond : « Oui, je vois les dieux dans les clartés de la lampe ». Tu énonces ensuite ton souhait, étant entièrement seul. Tu te tiens debout, devant la lampe allumée. Prononce l'invocation les yeux fermés. Tu rouvres les yeux, et quand tu vois les dieux derrière toi, parle-leur au sujet de ce que tu désires. Tu feras cela dans un lieu obscur. »

Ce rituel explique le rôle des lampes et du miroir ; il permet de deviner comment les flammes venaient se refléter à la surface du verre.

Les images du chien infernal, interposées entre les deux, s'y trouvaient projetées et devaient s'y refléter. Il ne restait à la pythonisse qu'à les consulter, et ce qui se pratique encore aujourd'hui parmi les *seers* anglais, qui pratiquent le *crystal gazing* et arrivent non seulement à voir les personnages évoqués dans le globe de verre s'animer, se mouvoir, mais encore à entendre leurs paroles, permet de croire qu'il devait en être de même pour les magiciennes de l'époque antique. Le principe du système est déjà le même ; il consiste à fixer le regard sur une surface plus ou moins brillante ou plus ou moins sombre; la surexcitation cérébrale fait le reste, au gré de la sensibilité nerveuse du sujet.



APOLLON ET VÉNUS-ISIS.
Châle de Sabine.

Des plantes, en quantité considérables, se trouvaient amoncelées dans cette sépulture. La morte reposait, ai-je dit, sur une jonchée de feuilles de *persea;* et, autour d'elle, dans de petits pots, des graines, des corolles de fleurs et des tiges foliacées étaient disposées. Le *persea*, c'est l'arbre d'Isis, l'arbre de la région du mystère, à l'ombre duquel s'opèrent les revivifications. Les peintures nous montrent la déesse, dissimulée dans sa frondaison, versant sur l'âme, figurée par l'hirondelle à tête humaine, la libation du vase *kemp*, le sang d'Osiris, qui assure la vie céleste. C'est à son ombre encore, que les dieux rendent les décrets en faveur du pharaon, leur intermédiaire sur terre, et Thot, l'historiographe divin, écrit sur ses feuilles les arrêts. C'est l'arbre de toute vie en un mot, l'arbre magique par excellence, l'essence des recommencements infinis.

Des autres plantes, il suffira de citer la marjolaine. Dans les odes de la dynastie thébaine, dix-huit siècles avant notre ère, figure cette strophe :

O marjolaine de mon amant ! je me pare de tes guirlandes.

Et, si l'on regarde les petites lampes de terre cuite, au galbe grec, qui encadrent la lampe à sept becs, on y reconnaît deux délicieuses figures d'Éros; l'une, accroupie au pied d'un arbre ; l'autre, dans une barque, naviguant vers un rivage lointain.

De ce concours d'indices, il semble se dégager que Myrithis fut une magicienne : je n'oserais pourtant l'affirmer péremptoirement.

Le deuxième personnage de cette civilisation si complexe de l'époque byzantine est une femme, nommée Sabine, qu'à la richesse de sa toilette, on peut qualifier de patricienne, bien qu'aucune mention de rang ne soit ajoutée à son nom. Ce costume ne diffère en rien, quant à la forme, de celui des autres mortes ; seulement, le mantelet, au lieu d'être de laine, est de bourre de soie, teinte de pourpre ; et, par-dessus, se drapait autrefois un long châle, qui, au jour de l'ensevelissement, servit de linceul.

Ce châle, de laine rouge pâle, est brodé de merveilleuses scènes mythologiques, formant suite. Au centre, c'est un grand médaillon, où se détache un Apollon debout, à côté de Pégase, dont il tient les rênes en mains. A ses pieds git un monstre abattu, sorte de lion fantastique, à la crinière hérissée, dont la tête conserve un vague ressouvenir de celle de l'hippopotame vaincu à la dixième heure de nuit par Horus. Un chien semble y rappeler aussi l'Anubis des tableaux antiques; et, dans cette composition, toute hellénique de facture, Apollon s'identifierait ainsi à Horus. Mais, c'est là peut-être chercher trop loin, car une bordure entoure ce médaillon, où, à travers des lotus, des figures d'enfants nus se détachent, comme en une illustration d'églogue. L'artiste y retrace tour à tour des scènes de chasse et de pêche, mettant aux mains de ces enfants des oiseaux aux brillants plumages ou des poissons admirablement observés.

Aux angles, deux carrés évoquent encore l'image d'Apollon. Dans le premier, c'est le dieu chaussé du cothurne, vêtu d'une robe lâche, maintenue par de larges ceintures, un manteau flottant jeté sur les épaules. Détails curieux, ce costume n'est point celui que portaient les Grecs fixés en Égypte. Pas une pièce de tous les vêtements retrouvés jusqu'ici ne

peut même servir de document de comparaison. D'une main, le dieu tient son arc ; de l'autre, il saisit une flèche dans son carquois, et à ses pieds se découpent le même animal et le même chien qu'à la scène du médaillon central.

Au second carré, c'est un Apollon nu, debout, à côté d'un autel, sur



APOLLON ET PÉGASE.
Motif central du châle de Sabine.

lequel est posée une lyre. Le geste demeure le même ; l'un des bras brandit l'arc ; l'autre se replie, la main affleurant le carquois. En face de cette image, celle d'Isis-Vénus se profile dans un arbre, rappelant le tableau classique d'Isis dans le *persea*, versant sur l'âme le sang osiriaque. L'attitude est identique ; seul, le vase *kemp* a disparu. A sa place, c'est une sorte de globe mondial, sur lequel se pose la croix.

Des appliques, étendues à dix centimètres environ des carrés, sur deux de leurs côtés, forment l'encadrement du châle, et répètent la donnée de



Encadrement du chale de Sabine.

la zone du médaillon central, avec ses lotus, ses enfants, ses scènes de chasse et de pêche. Enfin, courant sur le fond, des motifs détachés mettent un semis de figures nues, joueurs de flûte, images pastorales, touffes de lotus bleus où s'ébattent des canards, et roses déjà stylisées en forme de croix.

C'est qu'aussi cette Sabine était chrétienne, malgré son châle païen; une chrétienne inquiète, il est vrai; une adepte des systèmes gnostiques. Le savait-elle au juste ? A côté des ivoires rayés de cercles, caractérisant l'époque où vécurent les grands philosophes alexandrins, qui osaient prétendre à la *gnose*, — la science infuse, — voici un délicat débris de lampe de verre émaillée, avec la croix et les paons. Voici encore l'ichthys d'ivoire, le poisson dont le nom donnait, par rébus, celui sous lequel les néophytes reconnaissaient le doux Maître. Pourtant, ce symbolisme de la foi humble des catacombes coudoie, une fois encore, celui de la doctrine des Basilidiens. Une toute petite tête de diorite reproduit les traits d'Abraxas, le principe du ciel intermédiaire, où, pour dire mieux, les trois cent soixante-cinq cieux intermédiaires, car ce nom d'Abraxas n'est autre que l'équivalent du groupe formé par les lettres-chiffres, donnant en grec le nombre trois cent soixante-cinq.

Basilide était venu à Antinoé; il y avait prêché; il y avait recruté des adeptes. Sa doctrine, tant combattue par les Pères de l'Église, y avait pris racine, et à ces simples, dont les ancêtres directs venaient de verser leur sang, lors de la persécution dioclétienne, il avait entrepris d'expliquer les théories de l'école

d'Alexandrie, la nature de Dieu, le système des mondes et l'origine du mal. Et quelques-uns de ces croyants, à la foi naïve, s'étaient exaltés à sa parole. L'empreinte première, à laquelle leur âme s'était façonnée, était demeurée la même; le schisme du philosophe n'avait fait que s'y superposer.

Aux symboles des théosophes, qui entreprenaient de christianiser la philosophie platonicienne, ils se plaisaient à associer ceux qui avaient été en honneur dans cette Antinoé, capitale de la Thébaïde, où siégeait le « farouche Arien, le démon vomi des enfers », qui envoyait les chrétiens au supplice. Leur tempérament hellénique s'y plaisait. Ils retrouvaient dans ces doctrines le fond de leurs affinités naturelles. Et les femmes lettrées qu'étaient les patriciennes, plus que les autres, étaient accessibles à ces subtilités.

C'est tout cela qui, aujourd'hui, nous est rendu; c'est le propre de ce monde étrange, d'avoir synthétisé ses aspirations en symboles, et leur étude nous donne la clef du mystère. Que l'exploration soit reportée, sur une vaste échelle, vers les hypogées de la montagne; qu'on fouille ceux-ci, comme on vient de fouiller Délos et Mycènes, et ce ne sera point la froide exhumation du cadre d'une civilisation, mais la vie palpable, qui nous sera restituée, avec des trésors dont les travaux accomplis jusqu'ici ont à peine indiqué l'intérêt.

AL. GAYET



GRAVEURS ET DESSINATEURS
DU XVIIIe SIÈCLE

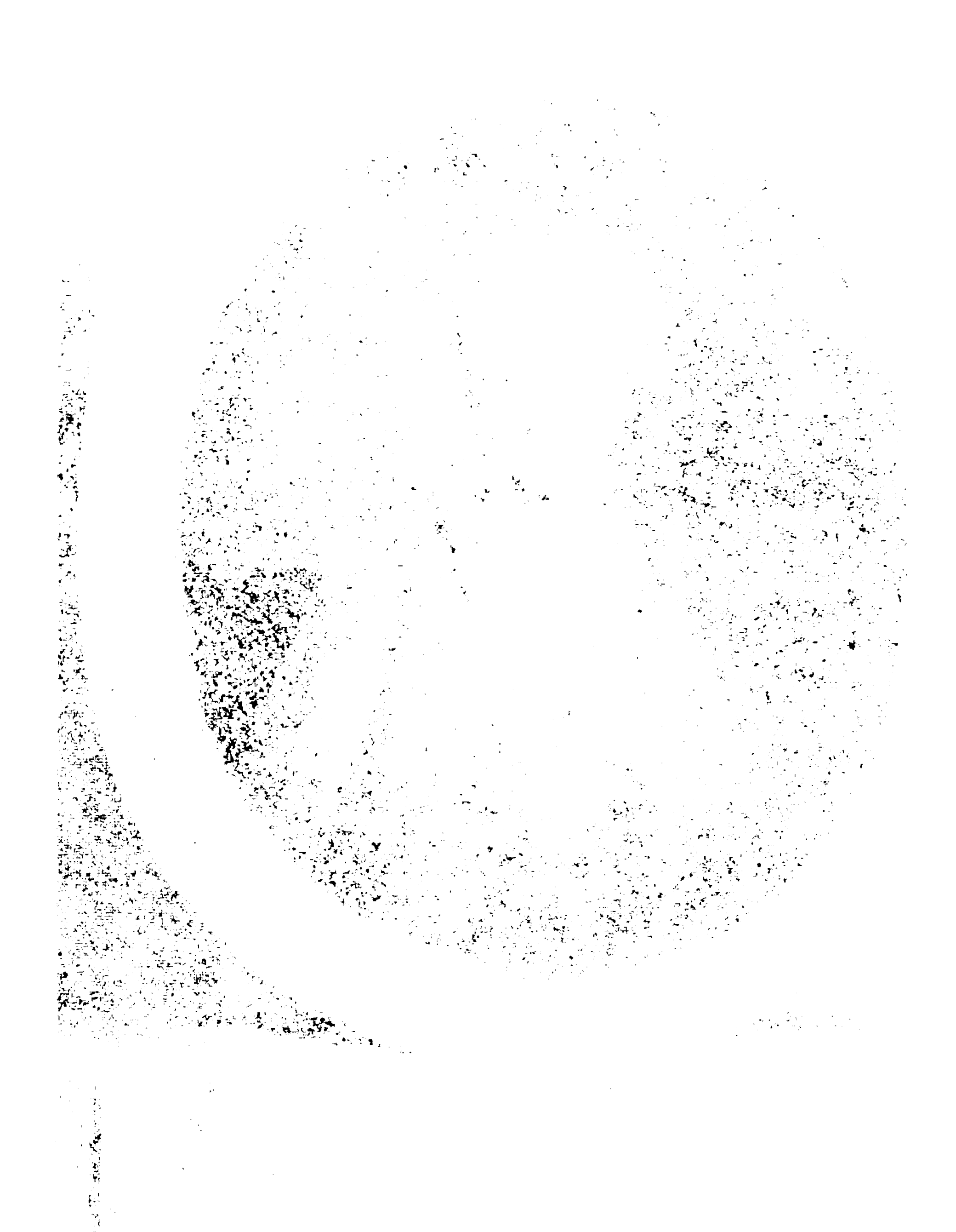
En rendant compte ici-même[1] du livre que lady Dilke venait de publier sur les peintres français du xviiie siècle, nous annoncions que l'auteur se proposait de le compléter ultérieurement par une étude analogue des dessinateurs et graveurs de la même période. Mais, entre deux, lady Dilke nous a donné deux autres volumes, consacrés, l'un aux architectes et aux sculpteurs, l'autre au mobilier et à la décoration du xviiie siècle, de telle sorte que son présent ouvrage[2] se trouve non seulement compléter le premier de cette série, mais achever du même coup un vaste ensemble d'études, formant une véritable histoire, jamais écrite jusqu'alors, de notre art français du xviiie siècle.

Il paraîtra sans doute étonnant qu'en un aussi court espace de temps, quatre ans à peine, lady Dilke ait pu mettre sur pied quatre gros volumes, nourris de faits et d'idées, solidement établis sur un plan bien arrêté, sans faiblesses ni lacunes, et dont chacun suppose nécessairement des années de recherches et de travaux, et, par surcroît, de nombreux voyages. Aussi convient-il d'indiquer qu'il s'agit ici d'une œuvre longuement élaborée, et que l'ensemble de ces études, concernant notre art du xviiie siècle, était déjà terminé et prêt à paraître, il y a quatre ans déjà, sous la forme d'un livre unique, quand l'auteur dut, pour des raisons d'ordre purement matériel, changer sa disposition et couper l'ouvrage en quatre parties, dont chacune forme un tout distinct et la réunion un ensemble bien homogène. Il n'était donc pas inutile, avant d'indiquer l'intérêt du présent volume, de rappeler l'importance de l'œuvre totale, aujourd'hui réalisée, qui remplit tout à fait, pour la première fois, le programme naguère indiqué seulement par le titre mensonger de l'ouvrage célèbre des Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle*, simple suite, comme chacun sait, des monographies de quelques peintres et dessinateurs. Avec une connaissance égale de l'époque et des sources, avec une méthode plus rigoureuse et un plan plus étendu, lady Dilke a su tracer un tableau précis et détaillé de l'évolution et du développement d'un siècle d'art dans ses diverses manifestations, et si, soutenu par une érudition profonde, mais nullement pénible, son style n'offre pas, à propos des mêmes sujets, ce caractère précieux et raffiné, typique de la manière des deux illustres frères, chez qui le collectionneur perce toujours sous l'écrivain, il n'en présente pas moins, dans sa rédaction en langue anglaise, l'empreinte nettement marquée de la tournure, de l'accent et de l'esprit de notre meilleure tradition française.

Ce n'est pas sans raison que l'auteur a réuni dans le même volume les graveurs et les dessinateurs, au lieu de ranger ces derniers auprès des peintres. Cette disposi-

1. Voir la *Revue*, t. VII, p. 149.

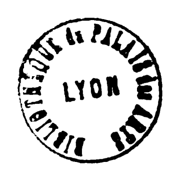
2. *French Engravers and Draughtsmen of the XVIIIth Century*. London, George Bell and Sons, 1902, in-fol.





Peint par Drouais.

Gravé par Beauvarlet



tion s'imposait d'elle-même, car, au XVIIIe siècle, à côté des artistes pour qui le dessin constitue un moyen d'étude ou un mode d'expression original, il y a la classe importante et nombreuse des dessinateurs qui travaillent pour la gravure, et qui sont en même temps graveurs de leurs propres compositions, parfois même de celles d'autrui, quand ils ne deviennent pas par surcroît éditeurs-marchands d'estampes, s'adjoignant des collaborateurs, faisant travailler d'autres artistes sous leur direction; singulier monde, actif et fécond, qui vit de l'estampe et pour l'estampe, dessinateurs, graveurs, libraires, marchands, amateurs aussi, conseils et protecteurs des artistes, s'intéressant, chacun à sa manière, aux gravures, en activant l'incessante production.

Le XVIIIe siècle, qui fut vraiment en France l'époque où toutes les formes d'art furent également cultivées et poussées ensemble à la perfection, l'époque du savoir technique le plus développé, sous l'apparence de la facilité et de l'abandon, comme aussi celui du goût et de la mesure, toujours observés derrière les fantaisies et les inventions les plus osées, devait être de même le siècle de l'estampe; gravure de grand style et d'interprétation d'après les maîtres, compositions du genre historique, estampes galantes, illustrations de livres, vignettes; burin et eau-forte, gravure à l'aquatinte et en manière de crayon, et, à la fin du siècle, gravure en couleur d'une perfection pas encore dépassée; aucun genre, aucun procédé ne fut négligé.

Plus que jamais, la gravure fut à la mode au XVIIIe siècle; quiconque se piquait d'art, les amateurs comme les peintres, même les gens du monde, prirent en main plus d'une fois le burin ou la pointe; l'exemple de Mme de Pompadour, l'illustre élève de Cochin, ne resta pas isolé. Des amateurs et des marchands sont à la tête du mouvement : Caylus, le grand seigneur artiste, protecteur quelque peu despotique; Mariette, l'érudit auteur de l'*Abecedario*, le libraire-marchand d'estampes tout à fait dans la vieille tradition du métier, fils et petit-fils de collectionneurs, plus amateur que marchand, et, par là, si opposé de caractère à l'expert qui lui succède pendant la seconde moitié du siècle, Basan, l'ancien graveur, l'élève de Fessard, devenu l'éditeur des *Métamorphoses d'Ovide*, le vrai précurseur, lui, par son activité prodigieuse et son entente des affaires, de ses confrères de l'heure actuelle; enfin, parmi les artistes, Cochin, le protégé de Mme de Pompadour, le successeur de Lépicié comme secrétaire de l'Académie, exerce une véritable domination par son talent et son savoir, et plus encore par son savoir-faire.

Le grand art se continue dignement par les Drevet et Daullé, élèves d'Edelinck, de Nanteuil et de Gérard Audran, dont la forte tradition se retrouve jusque dans les planches de Gaucher ou les miniatures gravées de Ficquet. Pierre Drevet, superbe interprète de Largillière et de Rigaud, est surpassé par son fils Pierre-Imbert, l'auteur de ce chef-d'œuvre d'une incomparable maîtrise, le *Bossuet* d'après Rigaud, et de l'*Adrienne Lecouvreur* d'après Coypel, qui ne le lui cède guère; Daullé, plus brillant que sincère, attache son nom à la magnifique entreprise de la *Galerie de Dresde;* puis, plus tard, Wille, qui abandonne les portraits pour les sujets de genre, d'un rapport autrement lucratif, forme encore des élèves à la manière savante de l'école : Jean Massard, un des meilleurs interprètes de Greuze, P.-A. Tardieu, Avril et, le plus fort de tous, Bervic, qui se voue à l'étude de Nanteuil et au culte de la « belle ligne » et dont le *Louis XVI* d'après Callet vaut n'importe quelle page de son maître.

Occupant dans la gravure d'histoire la même place que les Drevet dans le portrait, Laurent Cars, qui se fit marchand, eut des élèves : Beauvarlet, qui devait abuser de la facilité de sa pointe, et Flipart, le traducteur ordinaire de Greuze. N. de Larmessin occupe une place à part, travaillant tantôt d'après Raphaël, tantôt d'après Watteau ou Boucher. Basan ne fit autant vaut dire pas d'élèves. Le Bas, qui suivit l'exemple de ce graveur devenu marchand, dans son entente remarquable à combiner l'art et les affaires, et qui, s'il ne mérita pas entièrement les reproches d'âpreté au gain que lui adressait Diderot, n'en fut pas moins très empressé à saisir toute occasion de battre monnaie avec son talent, Le Bas, l'élève de N. Tardieu et le protégé de Crozat, eut une légion d'élèves : Cochin, Ficquet, Eisen, Le Mire, Aliamet, Choffard, de Longueil, Née, Cathelin, Martini, Gaucher, Moreau le jeune, Masquelier, Godefroy, Malbeste, et, parmi les étrangers, Rylandt, Strange et Rehn le Suédois, ont profité de son enseignement. Sauf peut-être Lempereur, élève de De Launay, le maître de l'estampe galante, tous les graveurs connus de sujets galants et d'illustrations de livres dérivent de Le Bas ou de ses collaborateurs ; le décor gravé du livre, devenu au XVIIIe siècle d'un format plus petit, fut le triomphe de l'école de Le Bas, d'où sont sortis ces noms et ces ouvrages, qui sonnent glorieusement aux oreilles des amateurs et des bibliophiles : Noël Le Mire et ses interprétations de Gravelot et d'Eisen, Baquoy qui travaille d'après de Sève pour le *Racine* de 1760, Le Veau qui aide Le Mire dans ces fameux *Contes* de La Fontaine, édités par les Fermiers-Généraux ; Choffard, le vignettiste par excellence ; d'autres encore, Marillier, Simonet, Duclos ; Masquelier et Née qui continuent les *Chansons* de La Borde, enfin les graveurs de l'*Histoire du costume*, Trière, Baquoy et Malbeste, ce dernier, l'auteur de la planche *la Sortie de l'Opéra*, la perle de la série.

Quittant les graveurs proprement dits, lady Dilke passe en revue les dessinateurs, maniant aussi la pointe à l'occasion, qui fournissent les modèles, et tout d'abord Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot, qui travailla quelque quinze ans en Angleterre, et décora parmi quantité d'autres livres le *Corneille* de 1764, gravé par Le Mire. Mais l'honneur de créer l'illustration première de la *Julie* revint, en 1761, à Eisen, dont Pasquier, de Longueil, entre autres, traduisirent les compositions. Gravelot et Eisen sont avant tout des illustrateurs de livres; Gabriel et Augustin de Saint-Aubin, des dessinateurs de sujets de genre; Moreau le jeune, élève de Le Bas et graveur à l'occasion, — ne s'avisa-t-il pas un beau jour de traduire la *Bethsabée* de Rembrandt (aujourd'hui dans la collection Stengracht, de La Haye), de cette même pointe dont il commença la planche célèbre du *Coucher de la mariée*, d'après Beaudoin, terminée et signée par Simonet ? — crée l'admirable illustration de la *Nouvelle Héloïse* et des *Chansons* de La Borde, invente les dessins du *Monument du costume*, chef-d'œuvre de sincérité et d'éclat tout à la fois, en même temps que ces compositions à multiples personnages où le petit maître du XVIIIe siècle touche au grand art, *le Couronnement de Louis XVI* ou *la Revue de Louis XV à la plaine des Sablons*.

Avant de disparaître dans la tourmente révolutionnaire, où l'on trouve à peine à citer les scènes d'intérieur de Boilly ou les *Tableaux de la Révolution* de J.-L. Prieur, la gravure du XVIIIe siècle produit encore des merveilles dans le genre particulier et tout nouveau alors de la gravure en couleur; dérivé de la gravure en manière de

crayon où excella Demarteau, de la gravure au lavis inventée par Le Prince, le procédé atteint la perfection avec Janinet, Debucourt et Descourtis.

A la fin de cette enquête, savante et précise, lady Dilke rappelle quelle tutelle étroite et oppressive l'Académie exerçait plus durement encore sur les graveurs que sur les autres artistes. Pour des épreuves tirées en fraude d'une planche commandée, Balechou, le graveur de Vernet, subit la peine du bannissement. Cette contrainte ne cesse qu'avec la fin de l'ancien Régime, mais, délivré du joug de l'Académie, l'art français tout entier tombe sous l'asservissement, autrement rigoureux, des doctrines classiques devenues toutes puissantes. Alors que Prud'hon, en qui survivaient la grâce exquise et la technique à la fois aimable et savante de l'époque précédente, était délaissé, l'influence de David régnait sans conteste; l'art du XVIIIe siècle était bien mort avec la Révolution.

Du moins, il revit en triomphateur aujourd'hui; plus que tout autre, il est le préféré des amateurs et du public, et, grâce à lady Dilke, il a maintenant l'histoire complète et détaillée qui lui manquait.

MARCEL NICOLLE

BIBLIOGRAPHIE

Toute l'Italie. — Paris, C. Eitel, in-fol. obl.

Toute l'Italie! Voilà un bien beau titre, et c'est le titre d'un beau livre.

La tâche des éditeurs était immense : ils se sont proposé, non sans audace, d'enfermer dans les limites d'un album les sites pittoresques, les vues principales, les types populaires, les œuvres d'art et les tableaux, qui font de la péninsule italique le pèlerinage toujours cher aux artistes, aux rêveurs, aux dilettanti. En cette intention, une collection de deux mille photographies fut réunie et accompagnée d'un texte explicatif, retraçant en quelques lignes précises l'histoire des villes, de leurs monuments et de leurs œuvres d'art. Le livre vient de paraître : il offre un ensemble énorme de documents iconographiques; c'est un « panorama » comme on n'avait pas encore tenté d'en publier pour aucun pays.

Réjouissons-nous qu'on ait commencé par l'Italie : elle méritait bien cet hommage. Et je me représente la foule de ses visiteurs, faisant à nouveau leurs étapes émerveillées, en feuilletant cet album, où les souvenirs d'art se lèvent à chaque page...

E. D.

Entre le Tibre et l'Arno, par F. de NAVENNE. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1903, in-16.

Les vrais voyageurs, ceux qui préparent leurs excursions par des lectures de choix, et qui même emportent, avec leurs Baedeker, quelques livres d'impressions, devront réserver une place à celui-ci, quand ils auront à parcourir la Toscane.

Là, la nature et l'art ont réuni leurs merveilles, et le carnet du voyageur s'enrichit à chaque détour de route d'observations inoubliables : soit qu'il monte aux sources de ce *bel fiume d'Arno*, comme dit Dante, ou qu'il aille interroger ces ruisselets, ces





vene del Tevere, qui forment le Tibre à sa naissance, soit qu'il excursionne à travers l'Apennin toscan, qu'il s'arrête à Sienne ou à Viterbe, à Viterbe qu'on oublie trop, les paysages et les édifices, les œuvres d'art, les souvenirs poétiques et littéraires, tout contribue à retenir le visiteur charmé. Mais, parmi tant de touristes venus de loin, qui parcourent l'antique Étrurie, combien, à l'exemple de M. de Navenne, combien lui ont demandé les montagnes sévères, les forêts profondes, les torrents dévalant de cascades en cascades dans les vallées, les solitudes? On visite Florence et Arezzo, mais on néglige les campagnes qui s'étendent à leurs portes; on ne va pas au Casentino, parce qu'il n'a point de musées, mais on ignore qu'il possède des ruines, et, dans des sanctuaires reculés, de merveilleuses faïences de l'école des Robbia...

On ignore bien d'autres merveilles, sur lesquelles un connaisseur renseigné, qui est en même temps un exquis écrivain, nous ouvre les yeux aujourd'hui, dans un livre qui guidera plus d'un vers ces terres promises. P. M.

Les Directeurs de l'Académie de France à la villa Médicis, par Albert Soubies. — Paris, E. Flammarion, 1903, in-16.

Le livre a paru au moment où l'École de Rome fêtait le centième anniversaire de son installation à la villa Médicis, et il est, à sa manière, une contribution charmante à ces fêtes, puisque l'auteur a eu la pensée de grouper, pour la première fois, les noms des treize directeurs qui, de Suvée à M. Guillaume, ont présidé aux destinées de cette pépinière de l'art français.

Il l'a fait, d'ailleurs, d'une façon assez neuve et vivante pour qu'on puisse lui savoir gré de son ouvrage, et s'il a eu raison de se garder des détails strictement biographiques sur chacun des artistes qui se sont succédé là-bas depuis 1803, s'il a négligé l'examen de leur influence directoriale sur les élèves, ce n'a été que pour mieux mettre en relief, par des anecdotes, des indications sommaires mais point trop banales, et les jugements de leurs contemporains, les hommes qu'ils ont été.

E. D.

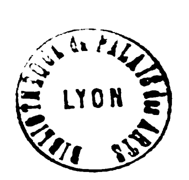
Une Famille d'artistes : les Naigeon, par Louis Morand. — Paris, Rapilly, 1902, in-8°.

M. Morand, dont nous signalions naguère la monographie du peintre et graveur *Antoine de Marcenay de Ghuy*, vient d'entreprendre une tache semblable pour la famille des *Naigeon*, que six peintres ont illustrée à la fin du XVIII[e] siècle et dans la première moitié du XIX[e]. Il a utilisé pour ce faire une notice anonyme, publiée en 1848, qu'il a complétée et enrichie de nombreux documents, tels que paiements de comptes, lettres des Naigeon, de leurs amis ou protecteurs, et toutes de la plus haute importance pour l'histoire de leur vie et de leurs œuvres. Un catalogue descriptif, soigneusement établi, des tableaux de chaque auteur, avec références aux livrets des anciens Salons et, pour certains, les indications des prix faits en ventes publiques, enfin un index bibliographique, font de cette plaquette de monographies un des modèles du genre.

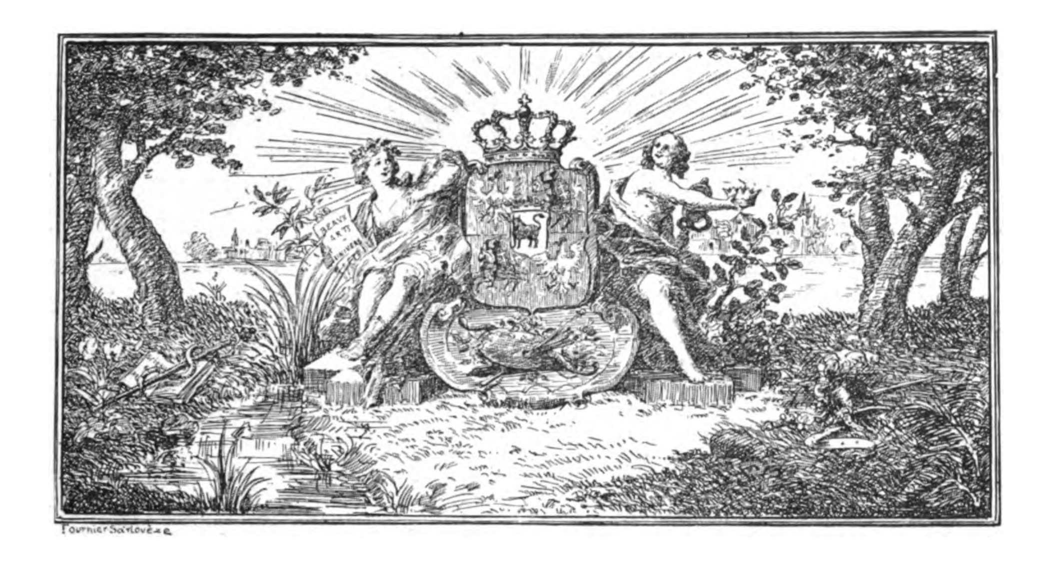
R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE MAUROI







LES PEINTRES DE STANISLAS-AUGUSTE II

ROI DE POLOGNE[1]

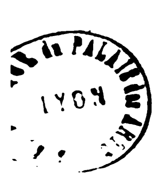
BACCIARELLI



Le titre de protecteur des arts a été de tout temps ambitionné par nombre de souverains, qui comprenaient que l'art est comme l'ornement et l'élément indispensable des cours; il en est parmi eux qui ont mis, à mériter ce titre, une suite et un zèle tout particuliers; ce sont ceux qui, par leurs goûts, leurs aptitudes, leur talent même, auraient pu devenir de véritables artistes.

Stanislas-Auguste Poniatowski, roi de Pologne, est bien digne de figurer parmi ceux-là; et comment n'aurait-il

1. Le comte Georges Mycielski, professeur de l'histoire des beaux-arts à l'université de Cracovie, est l'auteur d'un remarquable livre sur *Cent ans de peinture en Pologne*, dont nous avons traduit des extraits. Il restait peu de chose à glaner après lui, et nous tenons à lui exprimer nos sincères remerciements pour la courtoisie obligeance avec laquelle il nous a facilité cette étude. — F. S.



pas cherché à s'entourer d'artistes, celui que l'on citait comme l'homme d'Europe le plus distingué par sa bonne façon et les grâces de son esprit, qui était merveilleusement doué, instruit, élégant, avec des goûts d'art que son séjour à Paris et la fréquentation du salon de « sa chère maman », Mme Geoffrin, avaient dû développer, et qui lui-même maniait, non sans habileté, le pinceau et le burin. Stanislas-Auguste ne faisait ainsi que suivre la tradition de son prédécesseur, l'électeur de Saxe. C'est de Dresde que vinrent plusieurs de ses peintres; c'est à la galerie royale de Dresde que se trouvent nombre de leurs œuvres.

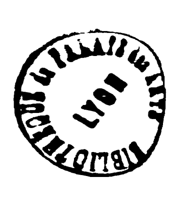
Si les peintres que le roi appela dans sa petite, mais si brillante cour de Pologne, ne furent pas ceux qui, à cette époque, occupaient la renommée, leurs talents n'en sont pas moins dignes d'être mis en lumière.

A la veille du jour où la Pologne va disparaître, elle jette un dernier éclat, par les encouragements que le roi et les grands seigneurs donnent à l'étude des sciences, des lettres et des arts. Stanislas-Auguste présidait à jour fixe des assemblées littéraires et artistiques, auxquelles il conviait les étrangers de distinction de passage à Varsovie. Il commandait aux peintres français, par l'intermédiaire de Mme Geoffrin, des tableaux historiques destinés à ses palais. Il n'en donnait pas seulement les sujets, il voulait parfois corriger les esquisses, et il fallait que Mme Geoffrin lui fît comprendre ce que ce procédé avait de blessant pour les artistes. « Il convient, écrit-elle, de vous en rapporter à l'honnêteté de leurs âmes et à leurs talents. »

Ceux des peintres de la cour qui eurent le plus de vogue à cette époque sont : Lampi, dont nous avons parlé dans une étude précédente[1], Bacciarelli, Bernardo Bellotto, Marteau, Krafft le Suédois, Vincent de Leseur, Norblin de La Gourdaine, Daniel Chodowiecki, Kucharski et Grassi.

Marcel Bacciarelli est Italien, il est né à Rome, en 1731. Très jeune, il étudie la peinture, avec Benefioli et Battoni, et à vingt-deux ans, grâce à la protection de l'architecte Chiaveri, il est appelé à Dresde, à la cour d'Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne. Il y trouve, comme peintre du roi, Bernardo Bellotto, surnommé le Canaletto; il travaille d'abord aux dessins de l'œuvre gravé de la célèbre galerie de la capitale

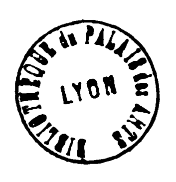
1. Voir la *Revue*, t. VII, p. 169 et 181, et *Artistes oubliés* (Paris, Ollendorff, 1901, in-4°).







L'Hetman Chodkiewicz signant la paix avec les Turcs
après la bataille de Chocim, en 1621
(Musée national de Cracovie).


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

de la Saxe. Peu de temps après son arrivée, il épouse Frédérique Richter, une artiste également, dont les miniatures eurent une grande réputation et dont on peut apprécier la valeur par le médaillon de Stanislas-Auguste, gravé par Demarcenay.

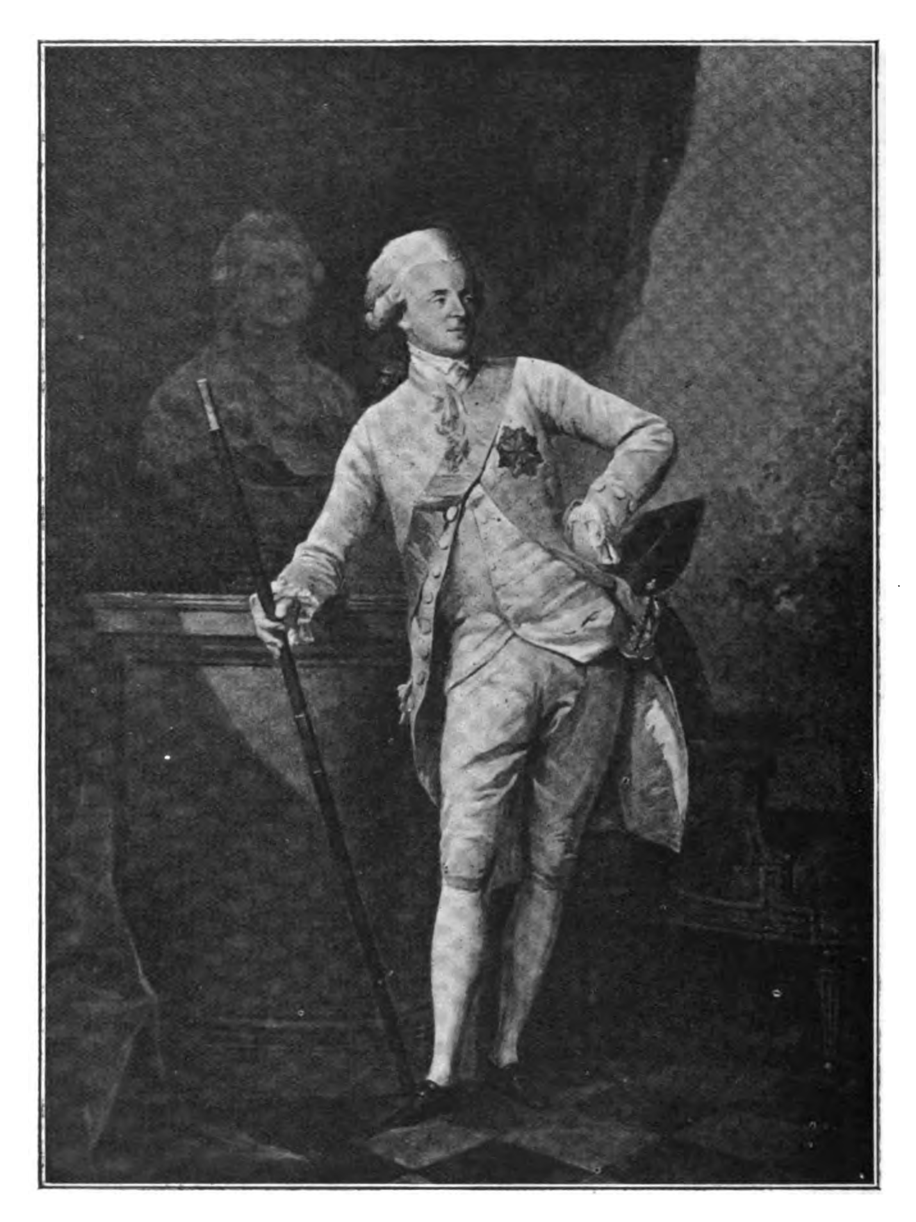
En 1761, Bacciarelli est appelé à Vienne par Marie-Thérèse, pour faire les portraits de la famille impériale. Il existe encore de lui, au Palais Royal, une grande composition représentant Apollon sur le mont Parnasse, où quatre des Muses ont les traits des archiduchesses, filles de Marie-Thérèse. Auguste III meurt sur ces entrefaites, et le comte Kaunitz fait les plus vives instances auprès de Bacciarelli pour le retenir à la cour de Vienne. Mais Stanislas-Auguste, qu'il avait connu, est élu roi de Pologne, et le peintre n'hésite pas à se rendre à son appel : il s'installe avec sa famille à Varsovie, et en 1768 le roi lui confère l'indigénat et le nomme directeur des domaines et des châteaux royaux. A la fondation de l'Université, il devient doyen de la section des beaux-arts. Son atelier était une véritable école de peinture, et plusieurs de ses nombreux élèves eurent leur heure de célébrité, comme Vincent de Leseur, Kucharski, dont nous parlerons plus loin, Kopff, Woll et Casimir Wofnakowski.

Sur les inspirations du roi, qui voulait faire reproduire sur les murs du château de Varsovie les fastes de l'histoire polonaise, Bacciarelli peignit, dans la salle de marbre, la suite des rois de Pologne, depuis Boleslas Chrobry jusqu'à Stanislas-Auguste, dans des costumes où la fantaisie joue un trop grand rôle, et un plafond où la *Gloire* publie les hauts faits de ces rois.

Six grandes compositions, tirées de l'histoire de Pologne, ornent la salle des chevaliers : 1° *Casimir le Grand donnant des lois et protégeant les paysans;* 2° *Jagellon remettant à un docteur en toge les privilèges de l'Académie de Cracovie* (dans ce tableau, le peintre a donné les traits de la reine Hedwige à la jeune femme coiffée en poudre qui tient une sphère astronomique); 3° *Hommage du duc Albert de Prusse au roi Sigismond Ier* (cette toile fut portée au Louvre en 1807, et ne revint à Varsovie qu'à la suite des événements de 1815); 4° *l'Union de la Pologne et de la Lithuanie à Lublin;* 5° *l'Hetman Chodkiewicz signant la paix avec les Turcs après la bataille de Chocim, en 1621;* 6° *la Délivrance de Vienne par Sobieski.*

Tous ces tableaux ont été transportés à Moscou et il ne reste au musée national de Cracovie que les esquisses, plus vivantes peut-être que les

compositions définitives. Dans la même salle, il fit des portraits de person-



LE COMTE VANDALIN MNISZECH.

nages historiques, parmi lesquels ceux de Christophe Radziwill, de Jean Zamoïski, de Jean Tornowski, etc.

A la résidence royale de Lazienski, nouvelles compositions allégo-



La comtesse Vandalin Mniszech, née Potocka.

riques, entre autres celle connue sous le nom de *l'Audience du meunier*. Elle représente Stanislas-Auguste, entouré de quelques-uns des dignitaires

de sa cour, récompensant le paysan chez lequel il s'était réfugié, lors de la conspiration qui avait failli lui coûter la vie : « N'oublie pas, dit-il au meunier en lui faisant don du moulin qu'il avait demandé, n'oublie pas de ne jamais refuser ta porte aux malheureux. »

Dans d'autres petites salles, Bacciarelli a reproduit des scènes de la *Vie de Salomon*, apothéose allégorique des vertus du roi. Sous les traits de la reine de Saba et des femmes du *Jugement de Salomon*, on reconnaît les gracieuses figures des beautés d'alors : Mme Grabowska, Mme Sobolewska, la princesse de Nassau, et même quelques actrices et danseuses en renom.

Un des tableaux du peintre nous intéresse plus particulièrement : il représente *l'Empereur Napoléon donnant une constitution aux Polonais à Dresde, en 1807*. Cette œuvre a les défauts qu'on rencontre généralement dans la peinture officielle, mais, à en juger par les portraits de l'empereur, de Talleyrand et du duc de Bassano, les personnages sont très ressemblants, ce qui n'est pas à dédaigner pour un document historique.

Des sujets religieux que peignit Bacciarelli, nous signalerons seulement *la Vierge et l'Enfant-Jésus*, don de l'artiste à la cathédrale de Varsovie, et un *Christ bénissant les enfants*.

Toutes ces grandes compositions dénotent un réel sentiment de la décoration; la couleur en est agréable, surtout dans sa première manière, mais le peintre y prend des libertés trop grandes avec le dessin. Si Bacciarelli n'avait que ces tableaux à son actif, il ne mériterait certes pas l'épithète de « divin » dont on le gratifiait volontiers. C'est dans le portrait qu'il donne la note de son talent bien personnel. Il se distingue des maîtres de son temps par une harmonie délicate et de fines colorations. Avec quelle entente de son art il manie cette gamme des blancs et des gris dans le portrait en pied du comte Vandalin Mniszech, grand maréchal de la couronne, quel goût charmant dans la pose du personnage, appuyé sur un piédestal qui supporte un buste du roi, la canne, insigne de sa charge, à la main, avec son habit de soie gris argent, relevé par le cordon bleu et la plaque brodée d'or. Mêmes qualités dans celui de la comtesse, née Thérèse Potocka, fille du palatin de Kiew. La figure y est expressive et charmante; la grâce de la pose, la disposition du voile sur les cheveux poudrés, la souplesse des draperies, rappellent le faire de Nattier.

Deux autres portraits de femmes, qui se trouvent à la galerie de

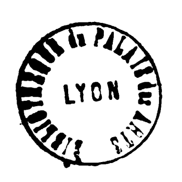


Bacciarelli, pinx.

LA PRINCESSE STANISLAS LUBOMIRSKA
(Galerie de Willanow)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort. Paris



Willanow, se distinguent par le goût de l'arrangement et le rendu chatoyant des étoffes. Celui de la maréchale princesse Lubomirska, née Czartoriska, nous la montre en robe bleue, avec un manteau doublé d'hermine, une main appuyée sur une levrette; la coiffure, avec des plumes noires et blanches, et une petite guirlande de fleurs, encadre à merveille la tête coiffée en demi poudre avec de longues boucles. Dans celui de la princesse Isabelle Poniatowska, la tête est rendue plus fine encore par un large nœud à la Fontange qui enserre le cou; le bras droit est posé sur un album, dont la page ouverte montre un portrait d'homme, traité comme une miniature.

Bacciarelli a fait plusieurs centaines de portraits : presque toutes les sommités contemporaines posèrent devant lui. Nous signalerons, entre autres, ceux de Frédéric II, roi de Prusse; du prince Poniatowski, frère du roi, qui sont au château de Nievborow, chez le prince Michel Radziwill; ceux du prince Stanislas Lubomirski et du prince Michel Poniatowski, à la galerie de Willanow. Un beau portrait du comte Potocki, grand-maréchal de Pologne, se trouve à Paris, chez son descendant le comte Nicolas Potocki : l'expression de la figure est énergique; le comte, la tête rasée, est vêtu d'un cafetan de velours rouge bordé de fourrures; il tient à la main la masse, insigne de sa charge. Le portrait de sa femme, qui était aussi dans l'hôtel de l'avenue Friedland, a été malheureusement détruit dans un récent incendie de la pièce où il était placé. A Sablowna, château du comte Potocki, près de Varsovie, se trouvent les portraits de Louis Gutakowski, président du Sénat, et de plusieurs membres de la famille Poniatowski.

A Paris, M. Auguste Mokronowski possède celui de son grand-père, le comte Antoine Mokronowski, peint en 1804. Le peintre a assis son modèle dans un coin de parc, avec un fond de paysage où se retrouvent les qualités du décorateur.

Signalons enfin le groupe charmant qui représente le comte Mniszech et sa fille, tenant un petit chien : il est conservé à Rome, chez le comte Malatesta, un descendant du comte Mniszech.

Bacciarelli devait à son protecteur de se surpasser quand il posait devant lui; ses portraits de Stanislas-Auguste sont nombreux et dans les attitudes les plus variées. Il est d'une suprême élégance, malgré son



caractère officiel, celui qui le représente en costume du sacre avec le manteau royal semé d'aigles, une veste de satin brodée d'or, une ceinture de drap d'argent, et tous ses ordres étincelant sur la poitrine.

Le plus connu des portraits du roi est celui qui se trouve au musée Czartoriski, à Cracovie; il peut rivaliser avec celui que fit Mme Vigée-Lebrun, et qui a été gravé par Klauber. Le roi est debout, en habit de cour Louis XVI, avec le cordon bleu, la plaque de l'aigle blanc et celle de Saint-André de Russie. C'était celui que l'on donnait le plus souvent et dont le peintre a dû faire de nombreuses répliques; une des plus belles, avec quelques modifications, appartient au comte Starzinski; le roi porte l'uniforme gros bleu, à parements de velours rose, brandebourgs et épaulettes d'argent. C'est certainement un de ces portraits dont il est question dans la lettre de Mme Geoffrin au roi du 13 mai 1768 :

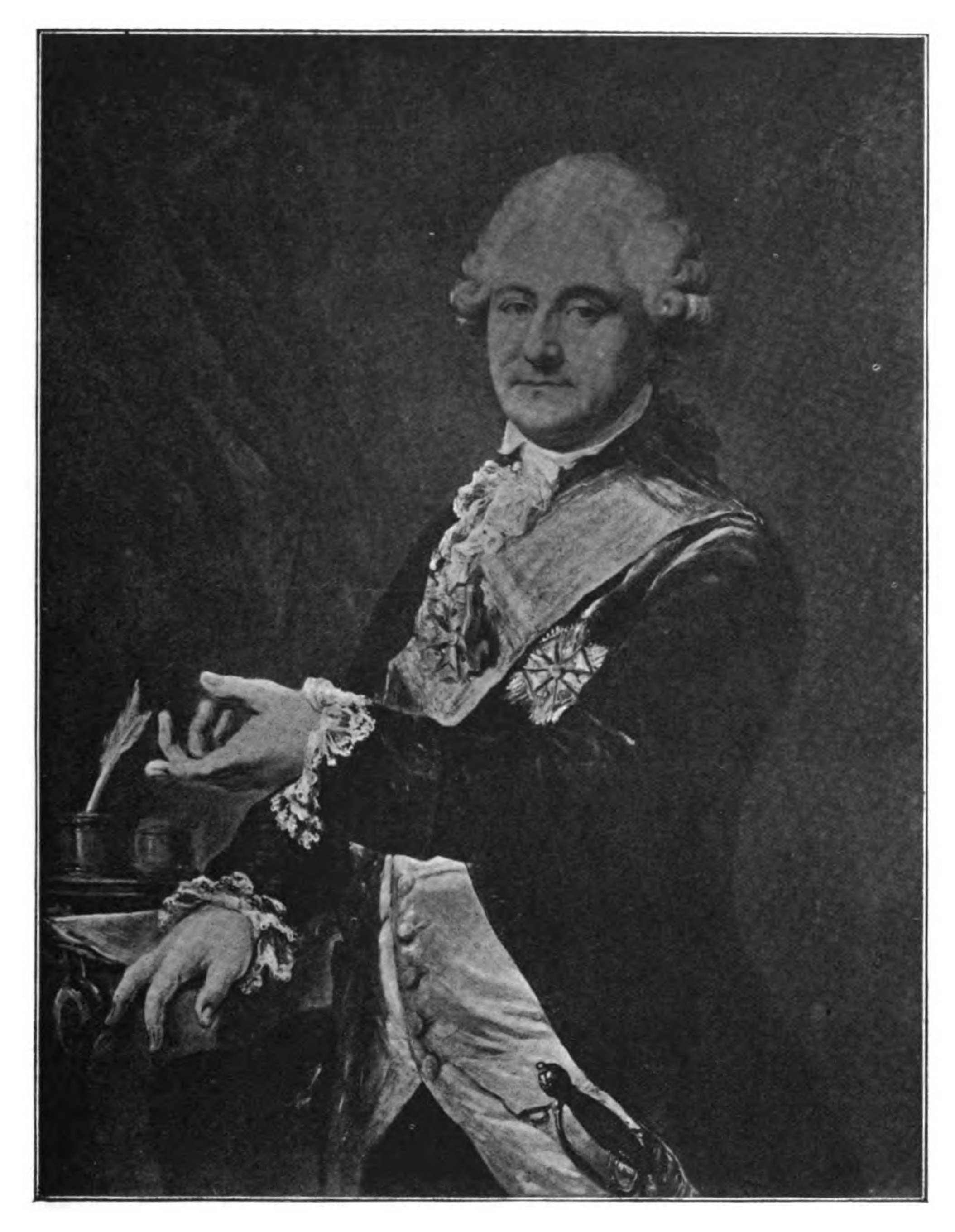
... L'état de votre santé a été ma première question, et ce qui me l'a confirmé que vous vous portiez parfaitement bien, c'est le beau portrait qu'il (M. Schmidt) m'a donné de votre part. Il est charmant et ne laisse rien à désirer; moi qui connais les changements qu'une inquiétude, qu'une mauvaise nuit, fait sur le visage de Votre Majesté, je suis sûre qu'Elle avait l'âme tranquille et qu'Elle avait bien digéré. Je ne crois pas qu'il soit possible de faire de vous un portrait plus ressemblant et plus beau. Marianne et Nanteuil en ont pleuré de joie. La mienne, Sire, et ma reconnaissance ne peuvent s'exprimer. C'est le plus beau présent que vous pouviez jamais me faire, qui me fût plus cher et plus agréable. Me voilà en votre présence pour le reste de ma vie!

La réponse du roi, du 1er juin 1768, n'est pas moins intéressante, ni moins flatteuse pour le peintre :

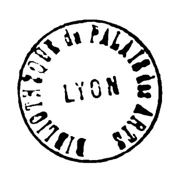
Malgré ma scrupuleuse exactitude à ne montrer vos lettres à personne, comme vous l'avez souhaité, je n'ai pu me résoudre à priver Bacciarelli de la consolation de lire de ses yeux ce que vous m'écrivez sur le portrait. Jamais je n'ai vu d'artiste plus comblé, plus extasié, plus confondu de joie, de reconnaissance et d'humilité. Enfin, il est tout hors de lui, la tête lui tourne pour vous. « Me voilà en votre présence pour le reste de ma vie! » combien cela dit au peintre et à l'original du portrait.

Enfin Mme Geoffrin écrit à son tour :

A la façon dont il a reçu l'approbation qu'il méritait, j'ai reconnu le maintien modeste et doux que je lui avais trouvé à Vienne, et la docilité et la politesse avec lesquelles il écouta mes sentiments sur un grand tableau qu'il faisait alors d'une partie de la famille impériale; la gène qu'on lui avait imposée sur ce tableau augmentait le



Le roi Stanislas-Auguste
(Musée Czartoriski, à Cracovie).


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

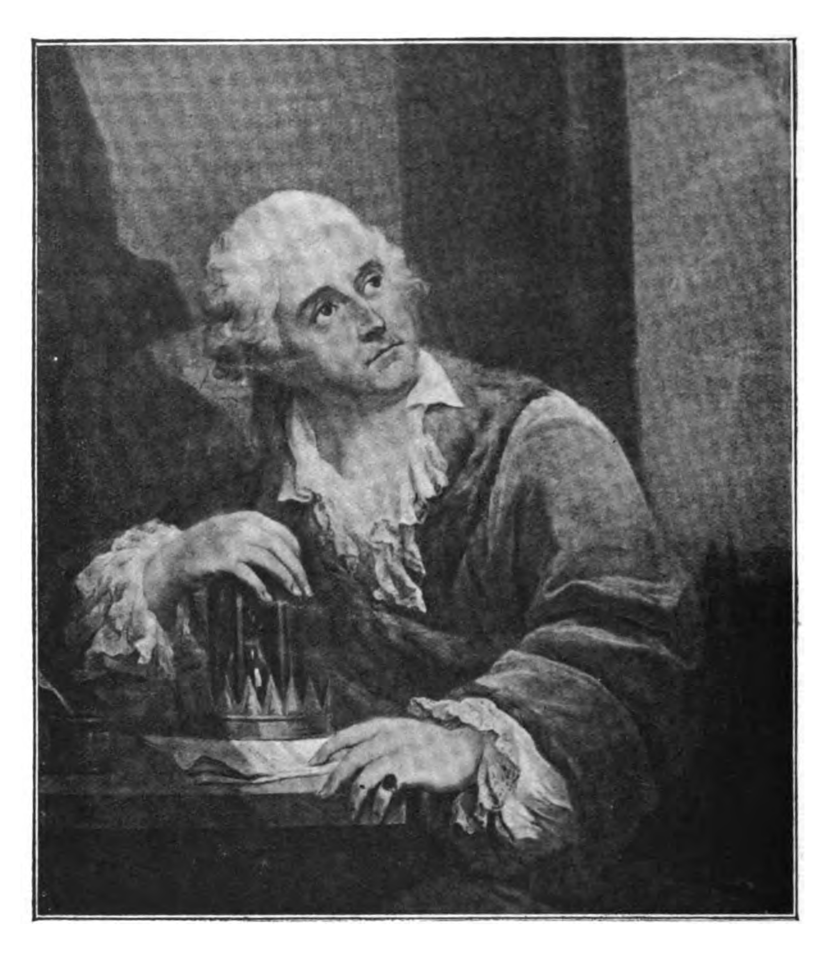
mérite qu'il avait eu dans l'exécution. Il était très bien composé. Ce peintre a une couleur agréable...



Le comte Antoine Mokronowski
(Collection de M. Auguste Mokronowski).

Quel regret de ne pas trouver sous la plume de Mme Geoffrin son sentiment sur le portrait qui se trouve à Zator, chez la comtesse Potocka, et dont le comte Starzinski possède une très belle réplique !

Là, plus de sourire, les traits du roi sont tirés; il a vieilli; enveloppé dans une robe de chambre bleu pâle, garnie de petit-gris, le cou dégagé dans une chemise à jabot de dentelle, une main posée sur un sablier plus



LE ROI STANISLAS-AUGUSTE
(Collection de Mme la comtesse Potocka).

qu'à moitié vide qui émerge d'une couronne royale, Stanislas-Auguste contemple d'un regard triste un ciel d'orage où la foudre éclate. C'est la fin du règne; la plume qu'on voit dans l'encrier est peut-être celle qui signera son abdication. Il n'était pas facile d'exprimer tant de sentiments sans tomber dans le mélodrame Bacciarelli : y est parvenu.

Nous terminerons cette étude par les portraits du peintre et de sa femme par lui-même. Celui où il s'est peint avec une robe de chambre et un bonnet garnis de fourrure, une cravate blanche, négligemment nouée



BACCIARELLI PAR LUI-MÊME
(Musée national de Cracovie).

autour du cou, est une de ses meilleures œuvres; on y retrouve son pinceau souple et facile, la physionomie aimable qu'il a su donner à ses modèles, ce qui prouve une fois de plus que l'artiste donne souvent à ses figures quelque chose de sa propre ressemblance. Mme la vicomtesse de Janzé possède un charmant portrait de la femme de Bacciarelli, née

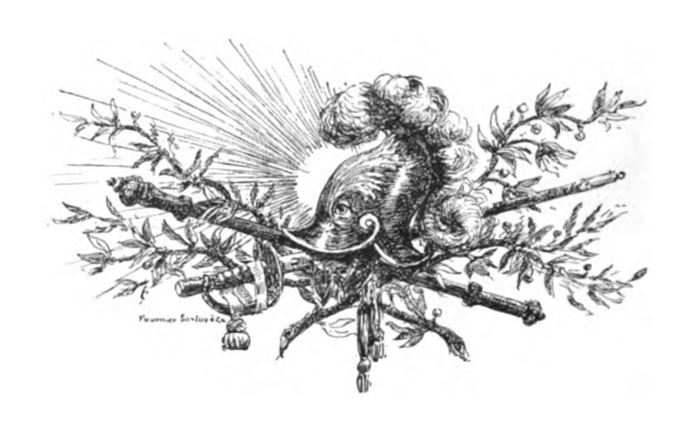
Richter, qui a dû être peint par lui dans sa jeunesse; l'expression de la physionomie est fine et distinguée, les yeux sont rieurs et intelligents.

Bacciarelli fut un bon peintre et un peintre heureux. Le roi lui avait conféré la noblesse; il était membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome, de celles de Dresde, de Berlin, de Venise et de Bologne; ses tableaux lui valurent une belle fortune, et Stanislas-Auguste, lors de son abdication, lui donna encore un bon de vingt-cinq mille ducats à faire valoir sur la liquidation des dettes que les puissances s'étaient engagées à payer.

Il eut les qualités et les défauts de nombreux maîtres en renom de son temps : si sa peinture manque parfois de solidité, il donnait du moins de l'élégance à ses modèles, ce qui n'était pas pour leur déplaire. Ses œuvres resteront comme des souvenirs très intéressants d'une époque disparue, derniers reflets de cette existence somptueuse des grands seigneurs polonais à la fin du XVIII[e] siècle.

Il mourut le 5 janvier 1818, à Varsovie, où un monument lui fut érigé par sa famille dans la cathédrale.

FOURNIER-SARLOVÈZE



LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 77. — Tome XIV, 7e année. *10 août 1903*

SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 AOUT 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

ARTISTES CONTEMPORAINS

ADOLPHE MONTICELLI



« Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs ont un sens. Une gamme de couleurs ne figurant aucun objet réel peut être riche ou maigre, élégante ou lourde. Notre impression varie avec leur assemblage : leur assemblage a donc une expression. Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix : voilà son être intime ; que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là, pour eux, une propriété ultérieure qui n'empêche pas leur propriété primitive d'avoir toute son importance et tous ses droits. La valeur propre de la couleur est donc énorme. Cet élément est aux figures ce que l'accompagnement est au chant ; bien mieux, parfois il est le chant dont les figures ne sont que l'accompagnement ; d'accessoire, il est devenu principal... »

Est-ce un impressionniste intransigeant, naguère traité de fou par les peintres d'école, qui a formulé de telles propositions ? Elles ont été professées à l'École des Beaux-Arts par un homme dont le génie n'a rien de téméraire, par le plus lucide et le plus profondément logique des critiques



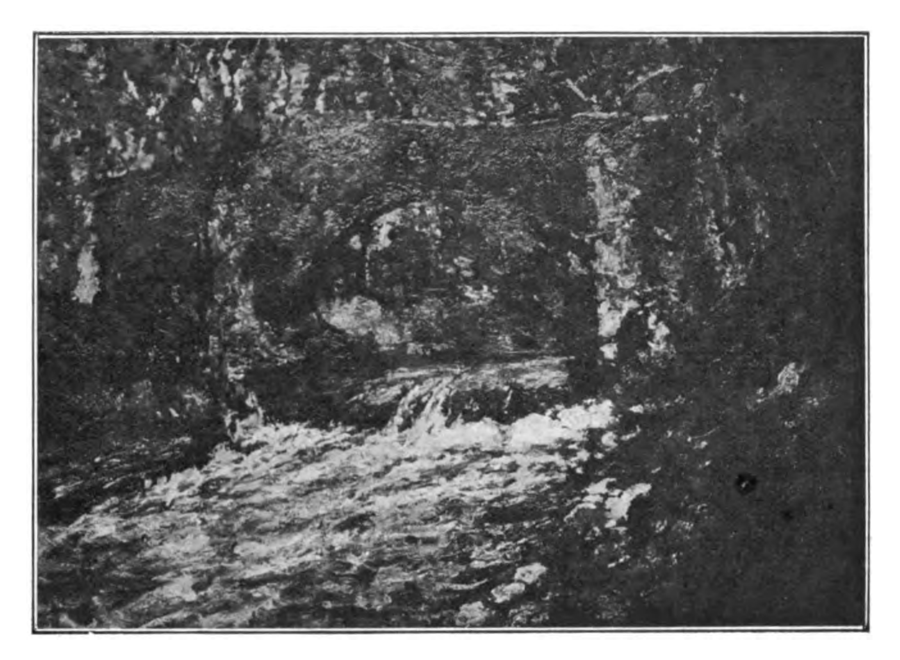
français, par Hippolyte Taine[1]. J'ai tenu à placer sous leur autorité l'étude qui va suivre, commentant par l'examen de l'œuvre de Monticelli leurs substantielles définitions, dues à un analyste qui, sans être un artiste lui-même, a eu, par la magie de son intelligence, de si étonnantes intuitions de l'art moderne. Ainsi que tout l'art de Carrière, de Manet, de Renoir, est prévu par Balzac, dans une conversation entre Porbus et Frenhofer dans *le Chef-d'œuvre inconnu*, ainsi Taine, l'admirateur des Grecs et des Italiens, enclôt Monticelli et les plus récents novateurs de « la peinture musicienne » en cette page hautement compréhensive.

De la vie elle-même de Monticelli, peu de choses seront à dire en ce qui concerne son œuvre, car cette œuvre est l'expression de ses rêves, et il y est tout entier ce qu'il ne put être dans sa vie matérielle. Que ce Marseillais, né en 1824, ait été authentiquement le descendant du croisé Godefroy Monticelli, ayant épousé en 1100 Aurea Castelli, fille du duc de Spolète, nous n'en retiendrons que deux traits : l'italianisme du peintre et son goût pour l'élégance somptueuse. Nous n'aurons rien à conclure en ceci, que sa peinture ne nous ait déjà démontré. Sa carrière est connue et peu intéressante. Il exposa aux Salons ; Gautier, Thoré, le louèrent. Il revint dans le Midi au moment du siège de Paris et n'en bougea plus, hanté, comme tout Provençal, de la nostalgie du soleil et de la vie nonchalante, libre et fruste de son pays. Sac au dos, avec Paul Guigou, il parcourut la vallée de la Durance, peignant des paysages. Vieillissant, oublié, ne faisant rien pour être connu, foncièrement insouciant et accoutumé à la pauvreté, n'ayant pour amis que quelques poètes eux-mêmes confinés dans une vie médiocre, il devint misérable. Son existence, en ses dernières années, fut poignante. Monticelli était un romantique d'éducation et de façons, un de ces gentilshommes du pinceau qui surent relever de courtoisie pompeuse leur négligence et parfois leur bohème, de ces peintres dont nos modernes stricts, entendus aux affaires, ennemis du désordre et volontiers anglomanes, ne nous rappellent plus rien. Félix Ziem, Marcellin Desboutin, entre autres, sont des figures représentatives de cette caste, imbue des chevaleresques mœurs vénitiennes. Monticelli fut tel, imprévoyant, raffiné, détaché de tout, sauf de peindre. Sa manière parut incompréhensible. Il n'en

1. *Philosophie de l'Art*, t. II. — *Le degré de convergence des effets*, t. IV, cours professé à l'Ecole des Beaux-Arts.



prit pas ombrage. Fier, pauvre, imaginatif assez richement pour peupler sa mansarde de mille splendeurs, il vécut à Marseille, content du soleil, insoucieux de la gloire, indifférent aux railleries. Il passait sur les quais, petit, sanglé dans son veston de velours noir comme en un pourpoint, le sombrero sur les yeux, dardant un admirable regard tout à coup vague, un sourire perdu dans le flot onduleux de la barbe grise : et on se retour-



LE PONT
(Collection Ed. André).

nait sur lui en l'appelant le *fada* (l'innocent, le fou inoffensif). Il en vint à vivre au jour le jour, dans une ville où personne n'achète cher, vendant aux terrasses des cafés un ou deux panneaux encore humides du travail de la journée, en échange du louis indispensable pour renouveler les couleurs dont il était prodigue, et s'assurer le dîner en quelque taverne du Vieux-Port, après quoi la promenade dans le crépuscule, la pipe et les rêves créaient l'inattention au lendemain. A la fin, sa santé s'altéra. Est-ce un chagrin, est-ce la secrète horreur, dissimulée par orgueil, d'une telle existence, qui le conduisirent à l'absinthe ? On ne le saura pas, et il sied de passer outre. Pendant quatre années, sa main défaillante, n'obéissant plus à

sa vision lucide, sembla caricaturer à dessein sa manière, prévoir l'avidité future des spéculateurs, leur livrer, avec une ironie désespérée, de mauvaises et outrancières contrefaçons de lui-même. A ceux qui lui demandaient de ses nouvelles : « Je viens de la lune », répondait-il. A une telle agonie la mort fut un bienfait tardif.

Il semblait qu'une conclusion dût s'ensuivre, celle du total oubli : « Je peins pour dans trente ans », répétait l'artiste dans la belle période de son immense production, de 1865 à 1875 environ. Affirmation de calme visionnaire, devenue, par-delà sa tombe, une réalité, nouvel écho d'un cri trop souvent propagé par des consciences mourantes à travers le martyrologe des arts. Insensiblement on en parla, on en écrivit. L'Angleterre s'en émut, et, en 1890, à la suite d'expositions à Édimbourg et à Glasgow, où figurèrent avec honneur quelques-uns de ces panneaux dont les consommateurs des cafés marseillais ne voulaient pas toujours, le *Journal des Débats* constate que « le capricieux et bizarre Monticelli, à peine connu ici, est mis par les Anglais au-dessus de Diaz et au niveau de Watteau ». Un groupe de poètes et d'amateurs gardait pieusement la mémoire du disparu. Les acheteurs, que leurs amis avaient maintes fois raillés, commencèrent à penser qu'ils n'avaient pas été sots en achetant ces « barbouillages » au prix d'un dîner. Les marchands se mirent en quête, une rumeur circula. L'acceptation graduelle de l'impressionnisme, s'acheminant peu à peu au triomphe, aidait à reconnaître que les peintures du *fada* étaient celles d'un précurseur. Comme certaines rappelaient Diaz, des marchands s'en procurèrent, les firent « arranger » et les vendirent sous ce nom. Bientôt ils durent en venir à « arranger » des esquisses de Diaz et les baptiser du nom de Monticelli. Tel qui avait pensé, à bon droit, obliger le peintre en déboursant mille francs en échange de cinquante études, se trouvait possesseur d'une fortune inattendue[1]. L'œuvre atteignit des prix considérables, trois ou quatre cents fois sa valeur primitive.

En même temps, des études étaient écrites : MM. Raoul Gineste, R. de

1. Un collectionneur raconte qu'ayant fait, étant jeune homme, la connaissance de Monticelli, et lui ayant acheté cinq ou six œuvres, il avait pensé s'en tenir là, n'ayant d'autre argent que vingt francs donnés par sa famille pour ses dimanches. Lorsqu'il allait voir l'artiste, celui-ci lui disait : « Achète-moi encore ceci, j'en ai besoin. Qu'as-tu dans ta poche ? — Dix-huit francs seulement. — Eh bien ! soit, donne. Tu auras un chef-d'œuvre plus tard ; ne regrette pas le café. » Il vendit ainsi une galerie.



Montesquiou, furent des premiers à parler. Le regretté Paul Guigou (non le peintre, mais le poète, alors conservateur du musée de Marseille), écrivit un excellent travail pour accompagner la publication d'un album de douze interprétations lithographiques d'après des tableaux de Monticelli, exécutées avec un admirable talent par Auguste Lauzet. A l'Exposition centennale de 1900, une douzaine d'œuvres, dont, il est vrai, cinq ou six seulement de premier ordre, furent enfin exposées et produisirent une profonde émotion. Le méconnu apparaissait, au bout des trente années prophétisées



AU PAYS DU RÊVE
(Collection de M. Jules Comte).

par sa fière conviction intransigeante, un maître saisissant, de pure lignée latino-française, et un des plus extraordinaires coloristes de l'art moderne.

Qu'est-ce donc que cette œuvre ? Il est assez difficile de la reconstituer en son ensemble, et la dénombrer exactement serait impossible, à cause de la surproduction et de la vente hasardeuse et misérable que la nécessité du pain quotidien imposait au peintre. En défalquant les œuvres de jeunesse, tâtonnements qui n'ont rien de réellement personnel, peintures d'église même, enfouies en quelques chapelles de Marseille ou de sa banlieue [1], en

1. Notamment à Ganagobi (Hautes-Alpes), et à Allauch, dans la banlieue de Marseille.

tenant compte de la considérable série de faux Monticelli et de Monticelli travestis en Diaz, en supputant les œuvres qui ont pu être dispersées, Dieu sait où, par des acheteurs de rencontre, on se trouve en présence d'une vaste série de compositions, généralement très petites (très peu dépassent un mètre de côté), peintes sur des panneaux et même des couvercles de boîtes et des cartons au dos desquels se lit encore quelque mention commerciale, car l'artiste, faute d'argent, peignait souvent sur ce qu'il pouvait trouver. Ces compositions peuvent se diviser assez arbitrairement en trois genres : celles de la première période, se distinguant par leur facture lisse, sont de gracieuses assemblées de femmes semi-allégoriques, vêtues à la mode du second Empire et escortées d'amours, dans des parcs au fond desquels se profilent des aqueducs ou des ruines fleuries ; celles de la seconde période, les plus connues, sont des décamérons, des variations sur *Faust* (Méphistos, sorties d'église), ou des scènes Watteau dans des bois, des bosquets ornés de statues et de fontaines, des arceaux de palais, avec seigneurs, dames, lévriers, chevaux et oiseaux ; celles de la troisième période, que le public n'a même pas entrevues, sont des paysages provençaux, des cours de ferme, des marines, des fleurs qui dépassent peut-être tout le reste, par leur incomparable originalité technique. Quant aux dernières œuvres, leur couleur survit, délicieuse, mais l'harmonie osée est parfois discordante, le dessin fléchit, on devine la paralysie partielle, le divorce irrémédiable de la main et du cerveau.

Comment est née la peinture en ce cerveau, quelle forme a-t-elle affectée, c'est ce qu'une anecdote fera comprendre. Nous la tenons du jeune acheteur dont nous parlions en une note précédente. Un jour, Monticelli, intéressé par cette bonne volonté — car les acheteurs étaient rares et les compréhensifs plus rares encore[1] — demanda familièrement à son fidèle : « Mais enfin, pourquoi, mon fils, achètes-tu tout cela ? — Mais, dit le jeune homme surpris, parce que j'aime vos tableaux. — Tu les aimes ! dit alors Monticelli, mais qu'en aimes-tu ? les sujets ? — Mon Dieu, oui. — Alors, repartit gravement le peintre, avec son emphase italienne et romantique, c'est bien ce que je pensais, mon fils ; tu ne comprends rien à la peinture. Quand tu vas à l'Opéra, qu'est-ce qui t'intéresse ? les décors, les

1. On a rapporté que Corot, à une certaine époque, était si surpris de trouver un amateur de sa peinture, qu'en plus du tableau vendu à un prix modique, il lui offrait encore une étude !

costumes, l'action, ou les chanteurs? Tu es Marseillais, tu dois aimer les belles voix, les ténors, les soprani? — Assurément, c'est ce que je vais chercher à l'Opéra. — Eh bien! dit Monticelli, la peinture, c'est la même chose. Le paysage, les figures, c'est ce qui est représenté; tout cela, c'est l'intrigue et la machinerie, *mais la lumière, c'est le ténor.* »



LES FLAMANTS
(Collection Delpiano).

Mot profond, mot significatif entre tous, parole qui provient de Claude Lorrain et de Turner, et qui annonce Monet en situant Monticelli dans ce quatuor d'harmonistes[1]. Le même jeune homme, devenu

1. « Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière où toutes choses sont plongées » (Taine, *Philosophie de l'Art*). « Un tableau est le développement logique de la lumière » (Eugène Carrière). Monticelli disait encore : « Il faut, dans un tableau, *donner l'ut.* Rembrandt, Rubens, Watteau, tous les grands ont donné l'ut. » On peut dire que lui-même, en la moindre esquisse, le donnait toujours, d'une touche de lumière suprême dominant toute la symphonie.

un collectionneur émérite, nous dira comment travaillait Monticelli : « Il avait à la bouche sa grande pipe qu'il ne quittait pas, susurrant des airs italiens ou lançant de triomphantes bouffées. Autour de sa taille était noué un tablier formant poche, comme ceux des jardiniers : ni palette, ni pinceaux, la plupart du temps. Il puisait là les tubes de sa



PAYSANNE ET ENFANT
(Collection Ed. André).

boîte, qu'il y avait versés pêle-mêle. Avec une incroyable rapidité, s'avançant, reculant, il pressait les tubes sur le panneau, écrasait les serpentins de couleurs aussi rapidement qu'un pianiste choisissant ses touches; puis, avec le pouce ou l'ongle, il modelait ou rayait la pâte. En une heure et demie, il avait terminé un bouquet étincelant, sans paraître s'en apercevoir. Il savait par cœur sa symphonie de tons; c'était presque effrayant à voir, tant il y avait de magie dans son cas. »

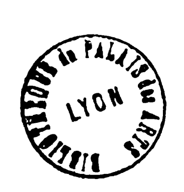
C'était la magie des maîtres, presque effrayante en effet : le sursaut



A. Monticelli pinx. Héliog. L'Estampe

DANS UN PARC

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Ch. Wittmann


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

d'une instinctivité prodigieuse. Pour peindre ainsi, il fallait que Monticelli sût par cœur ses valeurs, et l'immense registre des tonalités et de leurs rapports, avec autant de sûreté dans la mémoire oculaire qu'a pu en avoir auditivement, par exemple, Rubinstein, que nous avons entendu jouer par cœur, en quatre séances, le cycle des sonates de Beethoven. Et cette œuvre a été entièrement réalisée sans modèles, dans une pauvre chambre, par le seul effet d'une sorte d'hypnose de rêves luxueux où l'artiste vivait constamment. Tout ce qui, chez les autres, crée les méditations douloureuses et les angoisses infinies de la vie intérieure, chez cet homme créait des sourires; de sa misère, transfigurée par une ingénuité de spiritualiste absolu, naissait une adorable efflorescence. Certes, on retrouve en lui des réminiscences de Watteau et de Lorrain, voire de Bonington et de Turner, auxquels l'apparente sa technique de tons juxtaposés ; on y trouve aussi la mélancolie de Watteau et le lyrisme décoratif de l'Arioste, la riante féerie italienne; mais tout cela est transposé, mêlé à des souvenirs de silhouettes entrevues dans les rues et suivies de l'œil avec amour, à des études de forêts et de lumières naturelles, à des impressions musicales, et le mélange est inimitable. Toujours y domine la passion de la couleur pour elle-même, d'une couleur dont les nuances innombrables sont pour Monticelli un langage précis, un lexique de sentiments, comme pour Berlioz « les clarinettes sont des femmes aimées ».

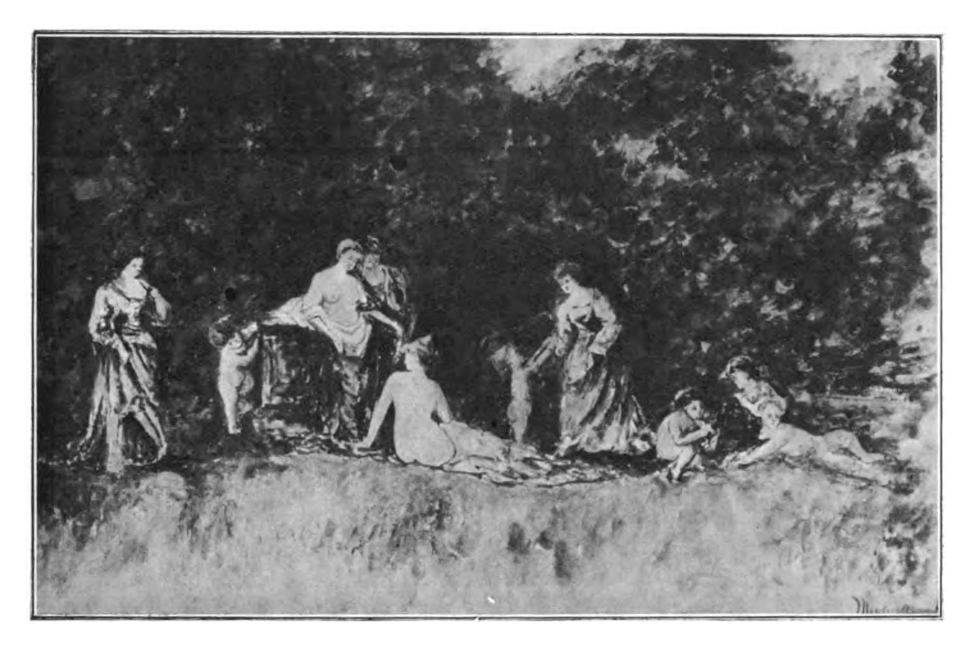
On pense bien qu'un tel homme, né avec une hyperesthésie sensorielle aussi intense, doté d'yeux proéminents et éclatants, peut-être construits comme ceux de certains insectes, dont nous ne pouvons supposer la façon de percevoir, n'a pas souci de composer esthétiquement et moralement. Ce qui lui importe, ce à quoi il ne se pourrait dérober, c'est la couleur, et son mystérieux idiome, aussi vaste, aussi subtil et aussi directement psychologique que les infinies combinaisons de la gamme. Nous sommes en présence d'un musicien de la lumière.

L'aspect de ses toiles est unique. C'est un étonnant assemblage de taches colorées : à certains endroits l'accumulation des pâtes est si épaisse que les formes y sont modelées ou imprimées. L'impression première est celle d'une couleur éblouissante, d'une richesse incroyable, mais sans dessin précis. On pense se trouver en face d'une orfèvrerie, d'un émail, d'une pâte de verre, d'une matière chimique inconnue, exquise, précieuse, où des

formes d'objets et d'êtres sont déterminées par les veines et les irisations mêmes de la pierrerie, ou les savoureux hasards du feu. Mais à mesure qu'on étudie les personnages enfouis au sein de cette chaude et somptueuse couleur, exempte d'ailleurs de tout éclat criard et constamment symphonisée par une science souveraine des valeurs, un tact tout vénitien des relations de tons, on découvre un monde de figures sommairement indiquées, mais si justement qu'on n'y saurait rien changer. Elles sont, non « finies », mais complètes. Étroitement incorporées au paysage, dont elles semblent des fleurs plus grandes, elles y vivent pourtant une vie bien personnelle. Ce sont les filles de Monticelli, si ce sont les petites-filles de Watteau. Elles ne sont pas datées, comme ces dernières, elles sont purement les créations du rêve, et autant que Watteau elles évoquent Shakespeare, comme les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, avec une ingénuité étrange. Frêles en des satins fastueux, touchées des rayons d'un soleil suave qui, aux roses-thé de leurs chairs, allume des pierreries, elles chatoient comme de grands bouquets, se ploient comme pensives de leur propre beauté, causent et rient et se caressent parmi des feuillées, des marbres et des jets d'eau, jouant avec des paons ou des épagneuls, ou descendant avec une majestueuse élégance florentine des escaliers jonchés du reflet délicieux des arbres. La note rouge d'un Méphisto aposté brille ironiquement dans une verdure d'émeraude, une soie blanche est suprêmement lumineuse dans une harmonie de teintes un peu moins claires, avec cet art des gradations dont Corrège a connu les suprêmes secrets. Certains personnages sont peints sobrement, presque avec sévérité, dans de beaux tons carminés, ponceau, noirs ou mordorés qui engendrent toutes les variations lumineuses de la composition. Le style des costumes est incertain, allant de l'habit de satin des bergeries Watteau au pourpoint du Décaméron, à la robe à paniers ou aux traînants voiles, aux vastes torsions d'étoffes, aux corselets du second Empire, avec une fantaisie qui allège l'esprit. La femme, en ces œuvres, apparaît désirable mais chaste, belle mais lyrique : c'est un oiseau, une créature de grâce fluide, aux gestes enfantins et ravis; c'est avant tout un prétexte à tonalités chantantes et charmeresses, une fleur de luxe et de cérémonial.

On ne peut rien imaginer de plus élégant sans afféterie que la proportion de ces figurines aux têtes mignonnes, d'un galbe pur, aux rondes épaules nacrées d'une lumière qu'elles rayonnent à leur tour, aux jupes

fastueuses épanouies en ailes ; ce monde minuscule, tanagréen, où chaque créature s'exprime en un mouvement personnel, ce monde de femmes posées comme des colombes dans un paysage heureux, c'est bien à un prodigieux effort, à l'hallucination d'un génie fantaisiste et charmant qu'il est dû. Les œuvres de la première manière ont déjà cette grâce. Dans leurs coulées de tonalités lisses, les femmes sont alanguies, perdues en de



FEMMES ET AMOURS
Aquarelle (Collection Delpiano).

longues lignes fuyantes, et toutes sont, penserait-on volontiers, inspirées de la beauté blonde de l'impératrice Eugénie. Mais les princesses féeriques de la seconde période sont graves, étranges ; quelques traits suffisent à leur imposer une expression parfois surprenante à force d'intensité. Une âme italienne y brûle, galante et hautaine, voluptueuse et tragique. Les souvenirs de Watteau abondent moins que ceux des patriciats florentins en cette œuvre romantique.

Représentons-nous Monticelli comme un de ces Marseillais à l'extérieur simple, aux façons presque joviales, mais rehaussées d'une gravité, d'une dignité dans l'aisance qui tient à distance toute familiarité vulgaire;

de ces esprits à la fois spontanés et subtils, tout ensemble enclins à l'emphase comme les Grecs, et pleins de mesure et de tact, tantôt presque enfantins, tantôt fiers et prompts à s'offenser, nonchalants, adorant le soleil, heureux du réalisme qu'il dore et transfigure, insoucieux de la gloire, incapables des compromissions qui la paient, jugeant d'homme à homme avec une terrible liberté de mots, parlant à un monsieur influent comme à un batelier, avec la même cordialité ferme, presque avec l'égalitaire tutoiement des Athéniens de l'Agora ou des sultans questionnant les portefaix dans les rues de Bagdad. Tout cela fut dans Monticelli, avec un fervent romantisme. En parlant de Watteau ou de Rubens, il soulevait cérémonieusement son large sombrero, comme je l'ai vu faire à M. Ziem. C'était une âme rare, et désarmée dans la dure vie contemporaine, avec des malices et des ingénuités d'Italien artiste, inconsciemment stupéfait de ne plus vivre au temps de Cellini ou de Giorgione. Ayant quitté Paris au moment de l'investissement, il vient à Marseille à pied, semant sur sa route portraits et esquisses pour payer sa nourriture, et arrive en lambeaux, comme un mendiant. M. Chave, qui lui fut un protecteur dévoué, le conduit dans un magasin de confections. Il en sort ganté, superbe, et, rejoignant à la porte M. Chave et un ami, il les prie de le laisser marcher seul devant eux, afin de ne pas atténuer l'effet qu'il compte produire ! C'est un enfant plein de confiance, avec des subtilités propres à la rouerie amusante des enfants. Un jour, on parvient à lui amener un riche négociant, millionnaire, qui se décide à lui acheter une toile. On tombe d'accord sur le prix de cent francs. Au moment de payer, l'amateur s'aperçoit qu'il n'en a sur lui que soixante. « J'emporte le tableau, dit-il, vous recevrez la somme dans le courant de la journée. » Monticelli devient boudeur, hésitant, et, à la fin : « Que voulez-vous ? dit-il en soupirant, les affaires sont les affaires, emportez le tableau et donnez-moi les soixante francs. » On ne put jamais, ajoute M. Edmond André, de qui je tiens l'anecdote, lui faire comprendre qu'il eût pu faire crédit à un millionnaire pour une heure ou deux.

Tel est l'homme, qui aime à chanter à pleine gorge, ne sait pas de meilleur régal qu'une oursinade mangée avec de bons amis dans les cabarets de l'Estaque et arrosée d'une « bouteille de quinze ans » qu'il réclame naïvement, un peu Oriental comme tout Marseillais, sentencieux, expansif et réservé tout ensemble, simple et noble, avec un goût pour l'apologue et

la répartie, tout à fait dans la manière des habitués du Pnyx ou des sages et ingénieux Kalenders, avec tout à coup des joyeusetés de rapin, des plaisanteries pas méchantes.

Sous cet extérieur, il y a une extraordinaire passion pour la lumière et une imagination de grand visionnaire heureux. Il porte en lui un monde ; il invente tout. Les tapis splendides dont ses œuvres s'ornent souvent sont des interprétations « d'après un misérable bout d'étoffe de $0^m40 \times 0^m50$



L'Assemblée
(Collection Ed. André).

acheté chez un brocanteur de Saint-Martin ». Il vit dans un rêve, et il donne des valeurs justes, par cœur, à ce qu'il peint d'imagination ! Les reines, les fées qu'il peint furent, dit-il, ses maîtresses... sur la terre ou dans le ciel. C'est un halluciné de génie.

La photographie et la gravure se trouvent également impuissantes à donner au lecteur l'idée de cette peinture où la juxtaposition des tonalités crée seule la vraisemblance du dessin. Comme Turner, comme Monet, Monticelli ne saurait être traduit en noir et en blanc. Le culte pieux de quelques collectionneurs et amis de l'artiste a du moins essayé de rendre par le procédé photographique l'aspect de ces œuvres exceptionnelles. A ces collectionneurs, dont le zèle déférent et fidèle a sauvé une mémoire du

plus inique oubli, l'hommage d'une mention est le moindre qui soit dû : c'est à M[me] Chave, à M. Charles Pratt, à M. Raoul Gineste, à M. Edmond André, à M. Delpiano et à quelques autres [1], qu'il faut aller surtout demander le moyen de réparer envers Monticelli une injustice trop longue.

On verra la griffe léonine du coloriste, broyant des joyaux et des sucs de fleurs avec un mélange inouï de violence et de délicatesse, tantôt accumulant les pâtes, tantôt laissant paraître le bois brun et roux du panneau, tantôt se servant de ce dessous naturel comme d'un thème et d'une valeur entre des cloisonnement de tonalités qui en procèdent, tantôt modelant du pouce et tantôt écrasant du couteau, puis gravant en creux dans la substance moëlleuse de véritables damasquinures. On surprendra la fougue, la prestigieuse sûreté d'improvisation du virtuose, on restera stupéfié de cette tempête de couleurs, de ce bruissement tumultueux des touches courant comme des vagues sous le vent, du furieux tournoiement des tonalités en ces cadres minuscules. Et, en même temps, on s'étonnera de découvrir toutes les audaces et toutes les conquêtes techniques des impressionnistes, réalisées dans un coin perdu par un homme qui ne les connaissait pas. On peut dire de Monticelli qu'il a résumé en lui tout l'impressionnisme en le reliant à ses précurseurs directs, à Watteau, à Turner, à Bonington, à Delacroix, en y ajoutant une perception tout individuelle de certaines transitions chromatiques, et en s'en servant pour commenter ses rêves. Et si sa conception charmante et libre demeure inférieure à celle de Watteau en noblesse profondément psychologique, si son style décoratif ne peut être égalé à celui du grand génie de l'*Embarquement pour Cythère*, si le besoin, l'insouciance romantique, une certaine superficialité italienne, l'ont empêché de toucher à la haute pensée, du moins sa technique se révèle merveilleuse, et en quelque sorte inimitable.

Cela se voit mieux encore, peut-être, dans ses œuvres moins connues. Il n'est pas seulement le visionnaire radieux des tonalités étincelantes, dont le véritable idéal est rappelé exactement par notre citation liminaire de Taine. Il est aussi un admirable harmoniste des demi-teintes. Il y a de

1. MM. Lucca et Bennet, notamment : est-il besoin d'ajouter qu'il n'entre point en ma pensée d'en méconnaître d'autres, dont les noms ne me sont pas parvenus ? C'est particulièrement à l'obligeance de ces derniers que nous devons les reproductions qui accompagnent notre texte, qu'elles proviennent des clichés faits par M. Nadar aîné pour M. André, ou de ceux que M. Van Ukkel, de Cannes, avait exécutés pour M. Delpiano, récemment décédé.

lui des femmes en noir dans des intérieurs gris, des cuisines où les blancs vêtements des marmitons s'éclairent moins du soupirail que du reflet des cuivres, des anses où quelque bateau dort son sommeil lourd dans la vase, sous la lumière inerte. Là le dessin, moins absorbé par la vibratilité du soleil, est admirable d'énergique sûreté. La place de toutes choses est



La Moisson
(Collection Ed. André).

magistralement indiquée. Les paysages sont établis avec une vigueur et une largeur de grand style ; les sols brûlés, maçonnés dans la garance et l'ocre, rougeoient au crépuscule provençal ; les masses des arbres sont vraiment suspendues et pesantes dans l'atmosphère ; les bateaux plongent dans l'eau ; tout a son volume exact, son caractère individuel ; tout raconte la Provence avec une littéralité intensément vraie, amplifiée, mais réelle, lyrique, mais vivante de la vie locale, avec une force que les plus éminents impressionnistes n'ont point surpassée, mais aussi avec un goût, une concentration, une distinction qu'ils n'ont pas eues toujours. Un cheval, une

vache, un mur avec une fontaine, un pin isolé, des poules dans un recoin, suffisent à Monticelli pour créer des merveilles, et sa joaillerie est vibrante et vivante[1]. Là, il est paysagiste à l'égal des plus grands. Il peint divinement des tours de force : un saule pleureur vu devant une cascade à contre-jour, une queue de paon dans l'herbe ; des flamants roses aperçus tout simplement au jardin zoologique de Marseille, dans un méchant bassin de rocaille, lui suffisent à créer une symphonie extraordinaire, que seuls les Turner égalent et que les plus beaux Monet ne surpasseront pas.

Il existe aussi de lui des toiles quasi-fantastiques. Il se joue de la couleur pour elle-même, violente la nature, imagine une lumière anormale et pourtant logique : peu lui importe d'être compris ; son rêve de noble élégance, sa féminité féerique ne l'occupent même plus, il oublie le dessin ; l'idole de son âme, la fée Couleur le préoccupe seule. En certaines toiles, il montre des personnages en plein soleil à droite, tandis qu'à gauche, sous un arceau de verdure, fuit un sentier baigné des noirs bleus de la nuit naissante. Ce sont alors, entre le saphir mourant et le jaune radieux, des luttes délicieuses, des transitions et des compromis d'une subtilité inconcevable, des accords gradués avec un tact de chimiste évaluant des poisons. Au milieu du tableau, sur une masse de feuillages, se révèle l'inexprimable conflit de la nuit et du jour : est-ce folie ? Rappelons-nous Turner, grand par une folie égale. N'est-ce pas plutôt ici que la peinture et la musique se confondent en ce « chant » défini par Taine ? La nature, transposée par le visionnaire, devient vraiment un rêve suggéré à l'âme par la seule magie des tons, et cette folie exige bien des sciences en outre d'une divination supérieure. Là l'impressionnisme n'est pas seulement prévu, il est élevé à la hauteur de la grande poésie, insoucieuse des vraisemblances. Les couleurs sont faites en de tels caprices, pour la méditation des peintres préoccupés de leur technique. Certains bleus-verts, certaines combinaisons des violets et des bleus, certains bistres mêlés de rose, certains cadmiums inexplicablement unis au cobalt, sont aussi déconcertants que tels rouges des Primitifs. Ce sont là des secrets perdus. Cet homme semble, non seulement avoir possédé le registre entier des tons et de leurs dérivés,

1. Spécialement la collection Delpiano, de Cannes, en contient d'admirables exemples, alors que celles de Mme Chave et de M. André, à Marseille, en présenteront d'autres, tirés des scènes féeriques et galantes.





DÉCAMÉRON
(Collection Delpiano).

mais encore avoir créé des rapports qui n'avaient pas été perçus. De telle étoile, déjà cataloguée par anticipation des calculs cosmographiques, la lumière, en marche depuis l'origine du monde, ne nous est pas encore venue : ainsi, dans les œuvres de Monticelli, on trouve des tons que l'œil humain, stupéfait, ne comptait percevoir que plus tard. Comme tous les grands coloristes, il avance sur notre science visuelle, il nous fait constater des harmonies que nous n'avions pas prévues. Il touche ainsi à ce que l'on pourrait appeler la philosophie de la couleur, c'est-à-dire au profond secret de son art, à la « propriété primitive » dont parle Taine. J'en citerai encore un autre exemple, celui d'une esquisse de la collection Delpiano. C'est une fête dans un palais. Trois arcades s'ouvrent sur une salle de bal éblouissante de lumières, dont la splendeur d'or est si forte qu'on ne voit rien que la clarté pure entre les piliers noirs. Au premier plan s'étend une salle plongée dans la pénombre ; on y voit des groupes de dames et de seigneurs se dirigeant vers le bal. Un autre peintre n'eût pas manqué de renverser la disposition en plaçant ses figures en pleine lumière et en les détachant sur un fond sombre. Monticelli au contraire s'est plu à étudier dans la demi-obscurité les robes roses, les pourpoints grenat, les plumes blanches. Les tons brillants sont tous au fond, et cependant la justesse des valeurs est telle qu'ils ne viennent point en avant et qu'ils attirent moins l'œil que ne le fait la moindre note rose ou verte d'un costume entrevu au premier plan. Une telle gageure, un tel renversement systématique des valeurs mériterait d'être le thème d'un patient exercice pour beaucoup de nos peintres à succès faciles ; on reste pensif en songeant que l'artiste a *improvisé* (avec un énorme savoir préalable et surtout un instinct natif) cette esquisse minuscule, ce rien dans son œuvre innombrable. L'aisance de l'exécution est telle qu'on oublie d'abord, comme lui-même, la difficulté. On ne l'envisage que bien après : c'est la marque des grands techniciens. C'est ce qui se passe, si l'on nous permet un nouvel exemple, dans le cerveau d'un calculateur pareil à cet Inaudi, qui fit l'étonnement des mathématiciens, et qui « pensait en chiffres » de manière à résoudre tout naturellement des logarithmes compliqués en un temps infiniment moindre qu'ils ne l'eussent pu faire. Monticelli « pensait en couleurs », et ainsi son œuvre entier est un langage coloré, un idiome qu'il employait dès l'enfance, et qui resta distinct du dessin, des sujets, des intentions, des notions de composition qu'il put

acquérir dans l'étude des maîtres et la contemplation de la vie. Le propre de sa personnalité, c'est ce génie chromatique que la volonté, l'étude, le caractère, ne peuvent conquérir.

Italienne et française à la fois, cette œuvre lyrique, passionnée, subtile, éclatante et légère, nous apparaît donc, morcelée, incomplète,



L'ATTENTE
(Collection de M. Jules Comte).

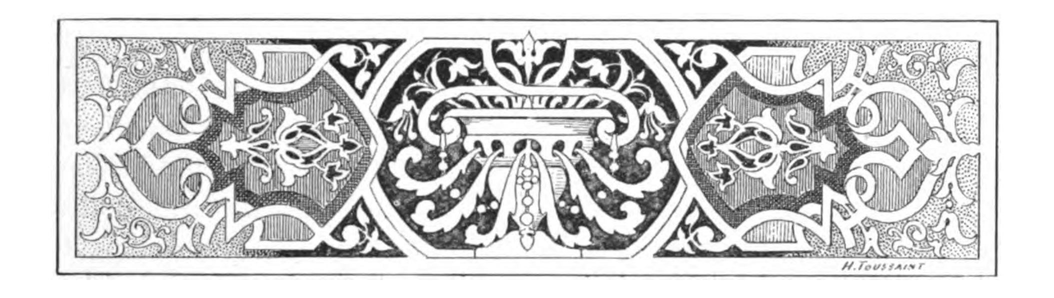
comme l'efflorescence d'une vie malheureuse et d'une âme spiritualisée par la souffrance. Il est permis de se demander ce que Monticelli eût pu faire dans l'art décoratif si quelqu'un se fût avisé de lui confier des murailles. Pour moi, je n'ai jamais pu voir un de ses tableautins sans penser que nous eussions connu en lui le Tiepolo français. Peu de peintres ont donné à ce point la sensation de l'oubli des proportions : ces œuvres, qu'on tient aisément dans les mains, on peut se les figurer grandies vingt fois sans qu'elles perdent rien de leur précieuse facture. Ce sont des bijoux qui supporteraient de devenir géants. Rien n'y est minutieux, tout y est

large, tout y est « en puissance » ; on y devine une rare condensation de forces, et c'est faute d'occasions, faute d'argent, que ce grand décorateur se restreignait à un bout de panneau. Certains tableaux de fleurs le donnent à penser très sûrement. Là, sa peinture est plus qu'ailleurs savoureuse. Elle donne des sensations tactiles et olfactives ; on touche la pulpe, on s'imprègne du parfum autant qu'on s'éblouit de la couleur ; mais en même temps, on peut voir de quelle manière décorative, amplifiable, il les concevait, par taches irradiantes, susceptibles d'être indéfiniment élargies. L'art mural eût compté en lui un de ses plus grands représentants.

Telle que la misère et la mort la voulurent limiter, cette œuvre est glorieuse. Une exposition d'ensemble de Monticelli est à souhaiter : elle révélerait, en cet assembleur de pierreries, un précurseur et un vrai maître, puissant, savant, exquis et tout à fait digne d'admiration : sauf son sentiment très personnel de la féminité, on ne trouvera pas en lui les qualités du psychologue expressif, mais son œuvre restera une leçon redoutable pour les coloristes. Si elle n'exprime pas ce qu'on appelle des sentiments ou des idées, elle transforme les couleurs en sentiments ; elle respire la joie panthéistique de la lumière. Même encadrées à l'envers, de telles œuvres donneraient à tout œil sensible une émotion intense par leurs associations tonales et leur matière. Cela sauve plus sûrement la gloire d'un peintre que toutes les conceptions dites élevées que ne sert pas la divination des secrets plastiques. Il faut espérer qu'une telle exposition s'organisera. Outre les deux tableaux du musée de Lille, Marseille ne possède de son plus grand peintre avec Ricard, qu'une peu significative ébauche. Quant au Louvre et au Luxembourg, ils n'ont rien. Le nom de Monticelli, éclatant, doux, musical et mystérieux comme son œuvre, reste encore sur les lèvres d'une élite : mais nous touchons à la minute décisive où il sera prononcé par tous avec respect. La critique d'art actuelle s'occupe trop passionnément de dénombrer les vrais maîtres français, de préciser les origines de nos successifs mouvements d'art, pour que l'inconnu génial qui offrait ses œuvres aux terrasses des cafés de Marseille ne se transmue pas bientôt « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », par un retour tardif de cette gloire décevante pour laquelle il ne travailla pas.

Camille MAUCLAIR





LA NOUVELLE SALLE

DES

PORTRAITS-CRAYONS D'INGRES

AU MUSÉE DU LOUVRE



Le musée du Louvre vient d'ouvrir, aux portraits-crayons d'Ingres, une salle spéciale; les fervents du maître ne peuvent manquer de s'en applaudir, car elle est leur œuvre. Depuis vingt ans, ils ne se contentent pas de les vanter comme les premiers dessins du monde, c'est à coups de poignées d'or, qu'aux enchères publiques ces feuillets célèbres sont disputés. Jamais le fin goût français ne s'échauffa plus justement. Nulle école, nulle période, ne produisirent d'images supérieures. Voyez les grands Italiens des xve et xvie siècles. Leurs croquis sommaires sont des amorces, des projets de portraits, rarement des résultats; et lorsque Léonard de Vinci vise à quelque tête précise, sa pointe d'argent procède comme ferait son pinceau, cherche une sorte de

peinture monochrome, grisaille unifiée. En Allemagne, l'implacable stylet d'Albert Dürer, toujours grave, parfois farouche, compliqué de minutieuses surchages, engendre certaine monotonie : à sa force d'analyse, qui n'aimerait voir jointe une vertu de souplesse? Appelons les dessins d'Holbein des modèles de style net et de finesse expressive, mais n'y manque-t-il pas quelque vivacité? Que si l'examen des crayons de nos portraitistes français, depuis les Clouet jusqu'aux Dumonstier, fait goûter les fruits d'un art délicat et sincère, comment nier toutefois que ces œuvres, ingénieuses jusqu'au subtil, ne sentent un peu la contrainte? les auteurs semblent s'y défier de la verve native et ne croire qu'à l'étude scrupuleuse et paisible; de là, une fréquente absence de personnalité, de là, pour qui veut démêler le propre de chaque maître en cette suite monocorde, d'inextricables embarras.

Or, voici qu'Ingres oppose, aux rapides croquis italiens, des œuvres de toute insistance; voici qu'au lieu de chercher, par le seul contour, le charme expressif, à l'instar des Florentins, il l'atteint avec la variété des intentions et le mélange des divers éléments pittoresques. Loin de produire, comme Léonard, des mirages de peinture, sa franche mine de plomb ne simule aucune des ressources du pinceau. Qu'elle est large, exacte et variée, en regard de Dürer! Vivante et de jet auprès d'Holbein! Nette, libre et personnelle comparée à la pléïade des Clouet!

Comment définir la nature des crayons d'Ingres? Une ingénuité clairvoyante de sentiment, un don de saisir impromptu la diversité des caractères et de rendre leur vie propre; des doigts agiles et fermes, un faire sobre et concis. L'artiste prétend à reproduire la nature, mais à la reproduire sans servilité ni mensonge. L'inachèvement voulu des détails de costume et d'accessoires souligne la facture des parties finement terminées.

L'erreur serait grande, de voir quelque influence du peintre Louis David, deuxième maître d'Ingres, en ces portraits-crayons. Au premier éducateur de sa jeunesse, Joseph Roques, de Toulouse, remonte ce goût de la figure intime. Portraitiste inattendu dans l'école languedocienne, dont les tendances depuis le XVII[e] siècle étaient surtout décoratives, Roques vécut homme de vraie doctrine, peintre d'un style nerveux et savant, auquel se joignait une facture alerte et souriante.

Dès avant l'année 1806, date de son départ pour Rome, au titre de



DAVID D'ANGERS (1815).

pensionnaire de la villa Médicis, Ingres crayonnait nombre de ce qu'il nommait « de petites têtes », d'après ses camarades de l'atelier de David

ou d'après des amateurs de rencontre. Une fois là-bas, et durant ses quinze années de séjour, sa meilleure ressource de gagne-pain fut la mine de plomb. Pour huit écus, il dessinait un buste, pour douze un portrait en pied. Ce devint une mode romaine des pèlerins et des *forestieri* de marque, de vouloir leur crayon de la main de l'habile Français. Un cicerone — de ces domestiques de place, sorte de Crispins modernes — s'était même donné pour tâche de répandre et de soutenir cette vogue : il guettait les coches et les voiturins, courait les hôtels, enjôlait, par deux amorces toujours sans réplique, l'amour-propre et le bon marché. Cela lui valait, de l'artiste, de régulières *bonnes-mains*, sans préjudice des mercis fructueux des étrangers, car il se fût méprisé de ne pas vivre à deux rateliers. Quel regret qu'Ingres n'ait pas tenu registre de ce défilé de modèles ! Faute de cet index précieux, le vicomte Henri Delaborde, dont la haute conscience d'historien a dressé le catalogue de l'œuvre d'Ingres, ne put inventorier que les crayons connus en France.

Un effet de mirage de ces dessins, c'est leur apparente simplicité. Qui de nous, les regardant, n'a cru pouvoir en copier quelqu'un, le mieux du monde. Le crayon d'Ingres, taillé fin, arrête les contours et crée le relief de la silhouette, sans l'usage des demi-teintes, sans le jeu des contrastes de lumière et d'ombre ; il réserve presque partout le papier blanc, les cheveux seuls exceptés, les cheveux, l'unique note foncée de l'ensemble. Les yeux sont enchâssés à ravir, la bouche et le nez modelés dans le clair, l'ovale du visage est fait d'un trait net et pur. Vous croiriez de parfaits modèles scolaires, combinés en vue d'élèves supérieurs. Sur la foi de cette engageante facilité, vous voilà maniant votre mine de plomb, tout heureux d'établir vos points de repère. Mais presque aussitôt, l'erreur d'optique s'évanouit : Ingres a su tout dire avec un rien, et voici que, calquant ce rien, vous n'arrivez pas même à balbutier quelque chose : chaque trait est d'une si infaillible justesse que l'écart d'un tiers de millimètre suffit à déformer l'absolue perfection du portrait.

Le bizarre sculpteur Étex conte, dans sa biographie de Pradier, quelle manœuvre de dernière heure risqua son maître pour assurer une candidature à l'Institut. Intéresser les femmes au succès parut à Pradier d'un effet final immanquable. Recourant donc à son petit talent de guitariste, il composait une romance, l'illustrait d'une lithographie de sa façon et la



Mme Destouches (1816).

portait, sous pli soigneux, chez tous les académiciens pourvus de femmes et de filles. Aussitôt les pianos et les voix de frémir d'aise, à cette primeur. Et l'élection, un triomphe ! Inspiré par son fameux violon, Ingres aurait pu comploter quelque sonate magique, quand vint l'heure de frapper aux portes de l'Académie des Beaux-Arts. Il préféra varier; mais quelle adresse, plus assassine encore ! Au cours de ses démarches de candidat, à ce que conte Etex, Ingres laissait, comme carte de visite à ses futurs collègues, leur portrait-crayon. Quel dommage d'avoir à traiter cette histoire de légende ! La corruption électorale n'aurait jamais distribué de monnaie d'un tel prix. L'anecdote s'était greffée sur le plus naturel des faits : presque tous les académiciens étaient les amis ou les admirateurs d'Ingres, bien avant qu'il ne songeât à l'Institut, et possédaient, à ce titre, leur portrait, de sa main. Mais, pour un chroniqueur fantaisiste, quelle tentante occasion de forger une fable ingénieuse !

Est-il besoin de faire remarquer que nulle part, mieux qu'en ces portraits-crayons, ne se montre la différence du dessin d'Ingres et de celui de Delacroix. Delacroix juge qu'un corps dans l'espace est une solidité baignée d'air et mise en relief par les jeux de la lumière; afin donc d'en produire l'illusion optique sur une surface plane, il faut fixer, au préalable, les points culminants de son épaisseur et, de la sorte, reculer les plans par des touches de moins en moins lumineuses, jusqu'à ce que le contour se détache de lui-même sur le fond. Ingres, au contraire, voyant tout par la silhouette, poursuit, dès l'abord, les lignes extérieures.

En beaucoup de ses œuvres peintes, qui n'a constaté que la recherche de l'arabesque, du contour des objets, porte parfois préjudice à leur saillie? Mais ses dessins, fouillent le caractère du modèle, par les entrailles, d'un trait tantôt énergique, tantôt délicat, toujours passionné : c'est une vraie prise de corps de l'artiste avec la nature. Le grand dans le vrai, par le dessin, voilà ce que vise le maître, formé à l'école de Raphaël. Sa touchante adoration pour lui provint d'abord de gratitude : comment ne pas reconnaître le bienfait d'initiation du maître souverain, duquel il tenait les principes d'art supérieur? Puis, avec l'habitude de ce culte, vint la joie de s'y complaire toujours. Ingres avait appris tout Raphaël par cœur, et rien n'était étrange comme de le voir corriger les copies que ses élèves lui rapportaient du Vatican ou de la Farnésine : il rectifiait, avec

une assurance instantanée, tel un magister auquel des écoliers récitent des



La famille Lazzerini.

vers en les écorchant et qui, pour l'honneur du poète estropié, relève, au vol, ces péchés contre la prosodie.

« Vous trouvez que je peins vite ? » disait, un jour, Horace Vernet, complimenté sur sa prestesse de facture. « Ah ! si vous voyiez Ingres, c'est bien autre chose ! » Ce mot n'a du paradoxe que l'apparence, car personne ne brossait plus lestement un morceau, ni d'une couleur plus fraiche, ni d'une palette plus chaude, témoin les études du *Saint-Symphorien* de la cathédrale d'Autun. Mais, tandis que l'allègre brosseur de la *Prise de la Smalah* peignait, à la hussarde, des kilomètres de toile, sans jamais regarder en arrière, Ingres, toujours tardif à se pénétrer de son idéal définitif, n'avait pas plutôt mis en place, qu'il s'arrêtait et qu'il effaçait. S'agissait-il d'un portrait ? le maître s'évertuait, trente-neuf séances durant, le modèle sous les yeux ; la quarantième, il grattait le tout et repeignait d'un jet. Ce n'était pas insuffisance d'émotion devant la nature, c'était un parti pris formel de perfection : la volonté de ne traduire ses impressions qu'à l'aide du mode le plus adéquat au sujet.

Deux amis d'Ingres ont surtout rendu possible cette salle nouvelle du Louvre : Coutan et Gatteaux. Coutan, amateur avisé de la Restauration, s'était fait une collection de peintures et de dessins des maîtres ses contemporains; ses héritiers — M. et Mme Hauguet, M. et Mme Milliet — offrirent au musée, en 1883, un précieux portefeuille de croquis d'Ingres. On y trouva les premières pensées de dix des peintures les plus célèbres du maître : l'*Apothéose d'Homère*, le *Romulus vainqueur d'Acron*, la *Stratonice*, le *Tu Marcellus eris*, la *Mort de Léonard de Vinci*, le *Tu es Petrus*, le *Songe d'Ossian*, l'*Odalisque* de la galerie Pourtalès, les *Fiançailles de Raphaël*, *Raphaël et la Fornarine* ; et, pour spécimen des portraits-crayons, la *Famille Forestier*, le plus important des feuillets à la mine de plomb que traita le maître. Édouard Gatteaux, le bon graveur en médailles, l'intime d'Ingres, autre collectionneur du goût le plus mâle et qui sut, dans ses cartons, faire voisiner Ingres avec les Florentins de l'époque glorieuse, léguait au Louvre, en 1881, sept dessins : guerriers du *Romulus vainqueur d'Acron*, femmes de l'*Age d'or*, la peinture murale du château de Dampierre, un *Jeune homme assis* du même sujet, études de jambes pour le *Portrait du duc d'Orléans*, *Gatteaux père*, *Mme Gatteaux*, *Édouard Gatteaux*.

Jetons un regard rapide sur la suite des portraits-crayons inaugurée

par ces deux bienfaiteurs. Tous, ils sont d'égale maîtrise et les admirer chacun à leur date, semble la seule préférence permise.

La Famille Forestier (1806). — Voici, d'avant même son départ pour Rome, comme pensionnaire, un dessin d'Ingres, qui est un chef-d'œuvre. Quel homme, mûri dans la pratique de l'expression, eût fait mieux ? Un jour de 1860, Charles Blanc, lors d'une visite à l'atelier de l'artiste, au célèbre 11 du quai Voltaire, s'extasiait sur ce dessin, momentanément revenu chez le maître : « Eh bien, monsieur Ingres, ce jour-là, vous avez tout bonnement deviné la photographie... trente années avant Daguerre ». L'artiste loin de s'offenser, comprit : « Ce dessin semble criant, c'est vrai, mais ne me complimentez pas, car je l'ai trouvé tout fait dans la nature; il m'a suffi de le copier ».



Cliché Bulloz.

Mme Bochet.
(Collection Bonnat).

Ces Forestier avaient été les bienfaiteurs d'Ingres durant son séjour à Paris, lorsque, tout jeune, il venait de Toulouse frapper à la porte de l'atelier de David. Aussi, la veille de son départ pour Rome, l'artiste reconnaissant ne crut pouvoir moins faire que de leur laisser une œuvre de cœur, d'une charmante poésie vécue : l'affectueuse image de leur hospitalier salon. Ils étaient quatre : M. Forestier, un magistrat de finesse et d'honneur; sa femme, la bonté sereine du logis, leur fille, le sourire pénétrant, et un oncle ; tous quatre à l'avoir également accueilli les mains tendues. Même, une idylle, à laquelle les parents applaudirent, était née entre les deux jeunes gens. Elle se rompit un soir, entre le violon d'Ingres et le clavecin de Mlle Forestier, sur une querelle de mélomanes. Quoi qu'en ait pu dire l'artiste à Charles Blanc, il ne semble pas, à voir le dessin, que la place qu'y tient la jeune fille

soit l'effet du hasard : on y sent, de la part de l'amoureux, comme un regret mélancolique de son accès d'humeur. M[lle] Forestier, debout près du piano qu'elle vient de quitter, et dont sa main effleure encore les touches, regarde dans la joie discrète de vivre, tandis que le père, la tabatière aux doigts, la mère, coiffée d'un cabriolet, l'oncle au soigneux jabot, tous trois assis, demeurent sous le charme des derniers accords de la musicienne. Au seuil de la porte du fond, une servante, désireuse d'avoir sa part de cette atmosphère de bonheur, regarde, émue d'aise. N'oublions point le petit king-charles familier, étendu sur le bas de robe de M[me] Forestier; on le sent qui frétille des oreilles et du museau. — Collection Coutan.

Portrait de M[me] Devauçay (1807). — C'est une première pensée de la peinture fameuse, surnommée la *Joconde* d'Ingres, acquise de M[me] Devauçay même, par Frédéric Reiset, et dont le duc d'Aumale voulut ensuite orner Chantilly. La femme semble, en effet, une énigme d'ensorcelante beauté. Telle du moins elle apparut à l'artiste en 1807, aux premiers mois de son séjour de pensionnaire de Rome, telle il essayait de la traduire, comme eût fait Léonard de Vinci, dans l'étrange et profonde séduction d'un sphinx mangeur de cœurs. Hélas! de la coquette adulée, aux brillantes conquêtes d'amour, que resta-t-il quand survint l'automne des charmes? Un pauvre être esseulé, dont la semi-détresse vint confesser à l'artiste que force allait être de faire argent du portrait, et de se séparer, sur un dernier sanglot, de ce miroir radieux où vivait l'âme de sa jeunesse. Dès le lendemain, au premier récit de cette singulière visite, Frédéric Reiset courait chez M[me] Devauçay, et couvrait d'or la peinture.

Notre dessin cherche la pose du modèle : il est figuré à mi-corps, assis, presque de face, une chaîne au cou, un châle à l'épaule gauche, les mains croisées sur un éventail; les traits du visage ne sont que sommaires et vagues. — Collection Coutan.

Portrait de M. Cordier, membre de l'Institut, directeur des Domaines du département de la Seine (Rome, 1811). — En décembre 1885, la comtesse Mortier, fille de M. Cordier, léguait au Louvre deux portraits de son père, par Ingres : l'un peinture, l'autre crayon : les deux de même époque. Qui n'a vu la peinture, dans la salle du XIX[e] siècle? En un sombre paysage d'orage, près de ruines antiques, Cordier, le coude droit prenant appui

sur un reste de mur écroulé, la main gauche dans sa poche, s'est arrêté au milieu de quelque promenade archéologique, pendant laquelle ses vieux



Mme Depaulis (1829).

auteurs de collège lui remontent en mémoire. C'est un brun, d'une énergie d'allure que l'élégance de sa mise n'efféminc pas.

La pose du dessin ne contredit pas à cette allure d'homme d'action.

Cordier s'y montre debout, de face, à mi-corps, le regard net, la main droite tenant un livre, la gauche glissée entre le gilet et l'habit.

Portrait du sculpteur David d'Angers (Rome, 1815). — Il est de face, en buste, la chevelure broussaillante, les moustaches menues d'un apprenti de vingt-trois ans. A cette date, le futur auteur des médaillons, pensionnaire de la villa Médicis, méritait la sympathie d'Ingres par un labeur opiniâtre. — Don de Mme Leferme, fille de David d'Angers (1900).

Portrait de Mme Destouches (Rome, 1816). — Assise sur un canapé, les cheveux bouclés, coiffée d'une toque à plumes audacieuses. La facture est d'une telle aisance, qu'il semble que l'artiste ait laissé courir librement sa main sur le papier. Tout au contraire, quel calcul profond n'a pas nécessité cette figure, où la grâce du costume de la parisienne de la Restauration égale sa beauté rayonnante. — Legs de M. Adrien Destouches, fils du modèle, en 1891.

La famille Lazzerini. — Le signor Lazzerini fut le médecin d'Ingres, durant les quatre années du séjour de l'artiste à Florence (1820-1824). Il avait trop d'esprit pour ne pas exiger ses honoraires... en nature. Ingres trouva chez lui matière à une riante scène intime. Il n'avait pas eu besoin d'une heure à la casa Lazzerini, pour voir que le médecin toscan et sa femme raffolaient de leur fillette, charmante petite rose mousseuse des Apennins : il voulut figurer le règne de cette bambina d'importance. La signora Lazzerini, sur un canapé, tient près de soi l'enfant, dont le sourire et les yeux alertes illuminent l'exquis feuillet. Le père, debout à droite, la tête de face, ne semble pas peu fier, non plus, de sa progéniture. Lorsqu'à seize ans, tous deux la présenteront dans le monde et la mèneront briller à la contredanse, leur amour-propre ne s'attendrira certes pas davantage. — Acquis en décembre 1880, de l'expert Féral, au prix de 1.500 francs.

Portrait de M. Martin, ministre plénipotentiaire (1825). — Durant ce même séjour d'Ingres à Florence, Victor Martin était membre de la légation de France auprès du grand-duc de Toscane. Plus tard, Louis-Philippe l'envoyait à Mexico, puis à Hanovre. Il mourut au mois de mars 1851, léguant au Louvre ce portrait que l'artiste avait fait de lui, tout affectueusement. L'œuvre porte l'inscription formelle : « Ingres à son ami Monsieur Martin ». Toutefois, la date ne permet pas de la croire exécutée

à Florence même; elle le fut, sans doute, lors de quelque voyage de M. Martin à Paris, l'année du retour d'Ingres en France.

Portrait de Mme Nicolas Gatteaux, femme du graveur en médailles (1825). — Dès cette rentrée d'Italie, l'une des maisons les plus empressées à connaître et recevoir l'artiste fut celle des Gatteaux, les graveurs en médailles. Depuis de longues années, Nicolas Gatteaux avait appris, de son fils Édouard, à grandement aimer Ingres : Édouard, prix de Rome de 1809, s'était lié d'admiration vive avec Ingres, à la villa Médicis, au point de n'avoir cessé d'entretenir avec lui une correspondance intime et régulière. Le premier mouvement d'Ingres, pour la remercier de son accueil, fut de dessiner la maîtresse de maison. La voici, assise de face, la robe avec manches à gigots, d'abondantes papillottes sous son bonnet tuyauté. Quelle image de la bonne ménagère, de la bonne conseillère, vraie compagne de l'artiste! Ce crayon fut lithographié par Mme Varcollier en 1826 et gravé par le buriniste Dien, en 1833. — Legs d'Édouard Gatteaux.

Portrait de Mlle Camille Boimard (1828). — Debout vers la gauche, la figure de face, les cheveux plats, la jeune fille regarde avec une affectueuse sérénité. Ce dessin est connu par un fac-similé du graveur Calamatta. — Acquisition, au prix de 5.100 francs, à la vente du peintre Henri Lehmann, élève d'Ingres, en 1883.

Portrait de Nicolas Gatteaux, graveur en médailles (1828). — On imagine bien qu'Ingres n'allait pas être avare de son crayon chez les Gatteaux. Ce fut le tour du chef de famille, un après-midi de septembre 1828, lors d'une villégiature du peintre à Nauphle, près de Houdan, où les Gatteaux résidaient en été. D'une stature d'Hercule, le vieux médailleur déborde du fauteuil où l'assied l'artiste, son coude au dossier du siège, les mains croisées. Avec cette taille de cuirassier de la garde, quel amour du beau ne fallut-il pas, pour s'astreindre, toute une vie, à buriner de menues plaques de métal! Ce dessin fut gravé par Dien en 1832. — Legs d'Édouard Gatteaux.

Portrait de Mme Depaulis, femme du graveur en médailles (1829). — Elle est assise, de face, à mi-corps, les mains croisées ; la chevelure à fines papillottes que domine un nœud de ruban ; une collerette tuyautée ; une large ceinture. Sa physionomie de jeune femme respire une aimante séré-

nité, non pas la douceur passive, mais l'active bonne grâce, celle qui fait le rayon et la chaleur du foyer. Qu'était Depaulis ? Un élève d'Andrieu, puis de Cartier. Dès le lendemain de ses débuts, au Salon de 1819, il méritait de devenir l'un des collaborateurs les plus fréquents de la *Galerie métallique des hommes illustres*. L'État et les corps académiques, incités par la fermeté de ses premières œuvres, ne tardèrent pas à le pourvoir de commandes. Ingres dut le rencontrer chez les Gatteaux, puisqu'il était médailleur comme eux. Mme Depaulis, du présent dessin, était la seconde femme de l'artiste, et née Delphine Rolle. — Don, en 1903, des héritiers de Mlle Depaulis, fille du modèle.

Portrait de M. Delorme (1830). — Qu'était M. Delorme ? Tous les vieux Parisiens vous répondront : le propriétaire du célèbre passage de la rue de Rivoli, bon architecte, mais surtout beau rentier. Vêtu d'une redingote aux larges revers, il est assis, le corps vers la droite, la tête de face, les mains croisées. — Dessin offert, en décembre 1885, par la marquise de Tamisier, fille de M. Delorme. La lettre de donation nous apprend qu'Ingres l'exécutait, sur sa demande, alors que, toute jeune fille, témoin de l'amitié de son père et du peintre, elle en voulut une preuve qui fît foi pour l'avenir.

Portrait d'Édouard Gatteaux, sculpteur et graveur en médailles (1834). — Du camarade de Rome, de l'ami fidèle, Ingres ne manqua pas de crayonner, à plusieurs reprises, la physionomie. Ce dessin représente Édouard Gatteaux, de face, à mi-corps : la tête de solide bon sens, le regard de ferme pondération. — Legs d'Édouard Gatteaux.

Portrait d'Ingres (Rome, 1835). — Il est de face, assis devant une table, le crayon aux doigts et ses yeux semblent suivre quelque pensée flottante. A cette date, l'artiste, avait succédé à Horace Vernet comme directeur de la villa Médicis ; les pensionnaires qui, tous, savouraient ses leçons comme du miel de l'Hymette, s'étaient juré d'obtenir son portrait : il satisfit leur envie par un beau crayon qu'il signa de la mention spéciale : *Ingres à ses élèves*. De l'affectueux feuillet, le graveur Calamatta réalisa un fidèle fac-similé, dont les exemplaires furent alors la joie de chacun. — Acquis pour la somme de 2.000 francs, de la veuve de Calamatta, fille de Raoul-Rochette, le disert archéologue, longtemps secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.



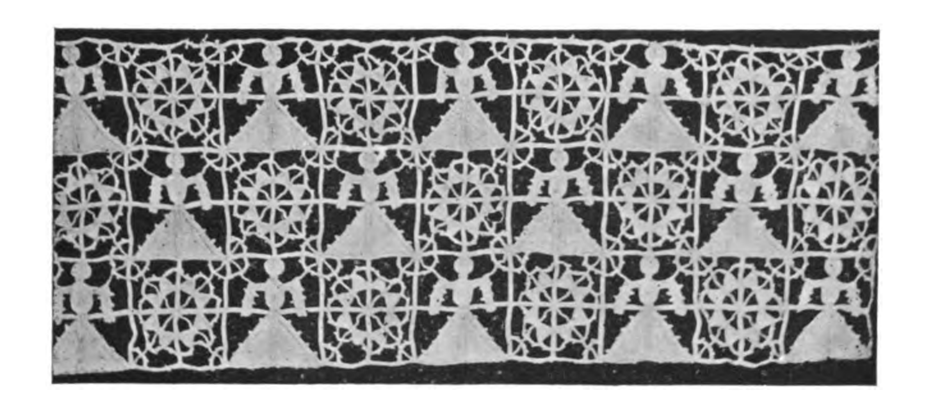
Édouard Gatteaux (1834).

En même temps que s'ouvrait cette salle, paraissait une publication, bien faite pour répandre l'amour des portraits-crayons du grand dessinateur. M. Henry Lapauze, le délicat critique, auquel nous sommes redevables déjà des *Dessins d'Ingres du musée de Montauban*, met au jour, avec une égale somptuosité, chez l'éditeur Bulloz, les *Portraits dessinés d'Ingres*, cent fac-similés au charbon, choisis avec grand goût, et pourvus de notules substantielles et précises.

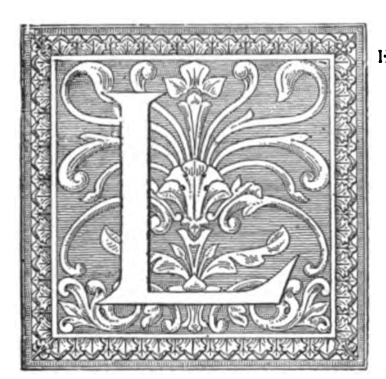
Faut-il souhaiter à nos artistes du jour de faire leur profit de cette double occasion, offerte à l'étude du maître des crayons? Pourquoi plusieurs ne s'aviseraient-ils pas de portraits de ce même format, de cette même matière? Qui niera que tout y prête? nos logis exigus, le déclin de notre charmante fièvre de photographies, laquelle fera place au besoin de portraits d'un genre plus sérieux. Et pourvu que nos artistes ne craignent pas de se rapprocher des huit discrets petits écus romains dont se contentait Ingres en 1810, on peut leur prédire une affluence de demandes qui ne finira pas.

HENRY DE CHENNEVIÈRES





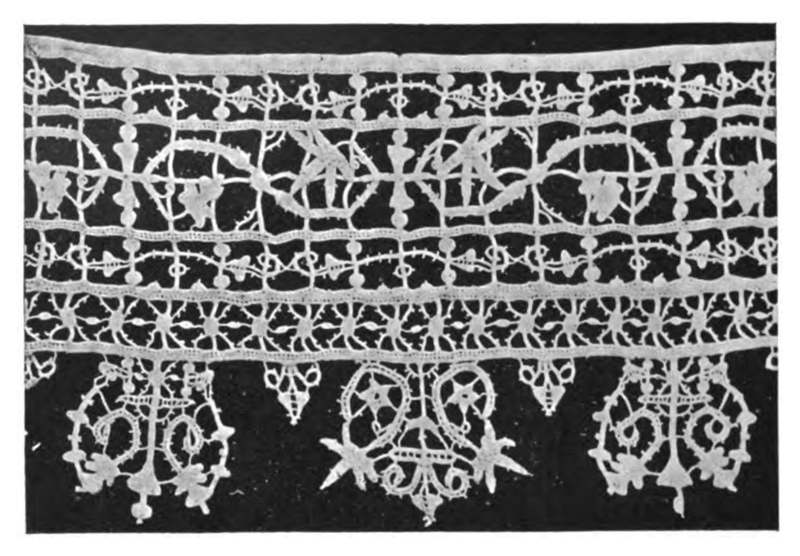
LES DENTELLES PRÉCIEUSES



Le but que nous nous proposons, dans cet article, est de résumer quelques observations très générales, pouvant servir de base à l'étude des dentelles précieuses. Que l'industrie moderne le veuille ou non, il nous parait certain que l'art de la dentelle est un art disparu, comme la constitution sociale qui l'inspirait.

La dentelle est chose par excellence intime; comme tel, l'art qui en dérive reflète de façon plus pénétrante les esprits et les temps contemporains. Combien sont poétiques ou troublantes les idées qu'il suggère ! l'habileté inconsciente des fileuses de jadis, réalisant une matière première d'une finesse telle que nos machines sont incapables d'en produire de semblable; tous ces contes de la mère l'Oie, dont la tradition se perpétuait de rouets à rouets, pendant les veillées et les longues heures de labeur en commun; l'antithèse des durs travaux des champs, paraissant devoir alourdir le geste, et la virtuosité extrême du plus délicat des doigtés à

manier aiguille ou fuseaux : ce sont les mêmes mains, en effet, qui manœuvrent la pesante houe et ces légers instruments. Non moins suggestionnant le contraste entre une main-d'œuvre, jalouse de perfection, contente d'un salaire toujours modeste, et la fastueuse prodigalité des insouciants privilégiés de l'ancien régime. Les couvents, les centres agricoles, miniers et maritimes, étaient autant de milieux de production, patients toujours, austères souvent, dont l'œuvre, laborieusement enfantée dans le calme et



Fils tirés
(Hauteur : 0 m. 17).

parfois la misère, servait toutes les folies dispendieuses d'un luxe qui se riait de tout, même des édits.

Il semblerait que ces considérations auraient dû inciter quelque critique érudit à se faire l'historien de la dentelle ; il n'en est rien pourtant, que nous sachions du moins. Quelque remarquables qu'ils soient, les livres traitant de la matière nous ont tous semblé préoccupés d'intérêts trop immédiats, confondant, de parti pris, la production artistique d'antan et la production industrielle contemporaine.

De même, n'est-il pas regrettable que nos musées d'objets d'art n'aient pas réservé un coin spécial à la dentelle ? La belle collection qu'en a le musée historique des tissus de Lyon suffirait à nous convaincre de cette

lacune. Espérons que les dévoués organisateurs du musée des Arts Décoratifs de Paris sauront la combler. Mais quand ?... L'heure presse pourtant : pensons que la fragilité de pareils monuments, l'ignorance parfois irrespectueuse de ceux qui les détiennent et, surtout peut-être, l'accaparement de l'étranger, peuvent être autant de causes irrémédiables de l'exode définitif hors de France de bien des dentelles précieuses.

Par dentelles précieuses, nous entendons celles dont la technique s'est



FILET BRODÉ
(Hauteur : 0 m. 43).

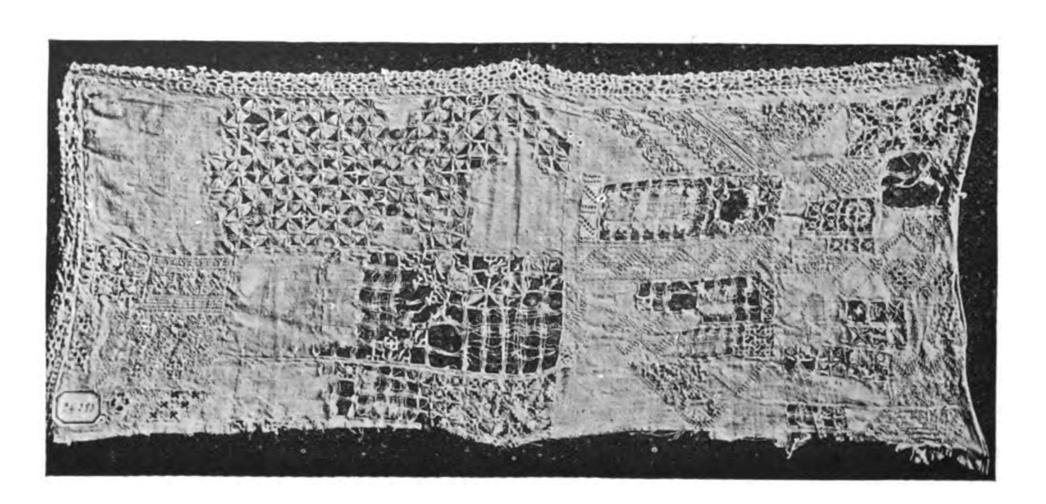
perdue ou profondément modifiée avec le temps, et qui, par là même, rentrent dans le domaine de la curiosité. Parfois, ces dentelles sont de pures merveilles et, puisque notre économie moderne ne comporte plus de semblables productions, il nous paraît urgent de tendre à une conservation pieuse de ces beaux spécimens, sur le nom et l'origine desquels l'entente n'a pas été sérieusement tentée jusqu'ici.

Suivant l'époque et suivant le pays, les dénominations changent, en effet. Le mot dentelle lui-même ne s'emploie qu'au XVIIIe siècle ; avant, on

disait passement, appellation complètement abandonnée aujourd'hui. Sous ce nom on désignait tout ce qui était du domaine de la broderie ajourée. De tous temps on en a fabriqué. L'antiquité, le moyen âge, en ont produit ; mais tous ces passements n'étaient pas, à proprement parler, ce que nous désignons, nous, sous la rubrique dentelle.

On découpait dans une toile certaines parties, dont les bords étaient alors festonnés, brodés au point de boutonnière ; on obtenait ainsi le *point coupé*.

Parfois, de cette même toile on retirait des fils, laissant seulement ceux



ÉCHANTILLONNAGE DE DIVERS POINTS A FILS TIRÉS
(Hauteur : 0 m. 17 ; longueur : 0 m. 44).

qui devaient relier ou soutenir les différentes parties du dessin ; ces passements s'appelaient *à fils tirés*.

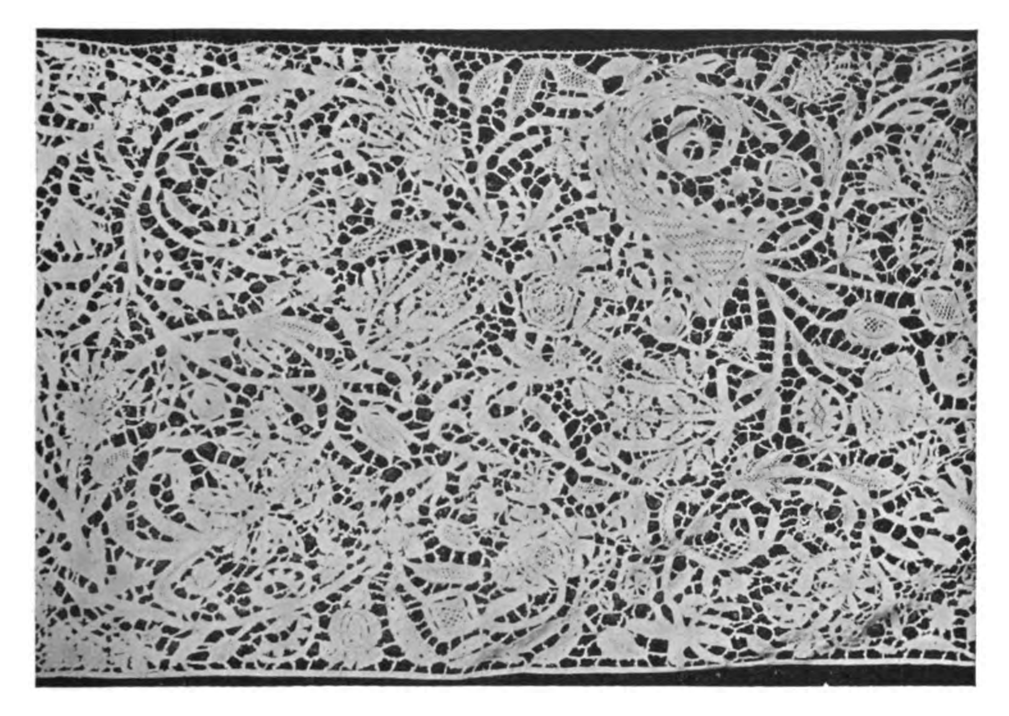
Enfin, on se servait d'une toile claire, ou même d'un véritable filet : le *lacis ;* on remplissait certaines mailles, suivant le décor à exécuter, au point de reprise ou de marque, et l'on obtenait le *filet brodé*.

Tous les documents antérieurs au XVIe siècle : livres de patrons, gravures, portraits, etc., nous prouvent que seules alors ces broderies étaient connues.

A la fin du XVe siècle, à Venise, on eut l'idée d'adjoindre à ces passements un bord à découpures aiguës, indépendant du support initial ; ces passements s'appelaient *passements « dantelés »*.

D'après le même principe, on s'ingénia peu à peu à faire tous les passements de même manière, c'est-à-dire sans avoir recours au support de toile ou de lacis. Telle fut l'origine de la dentelle au XVIe siècle. Nous dirons tout de suite que l'art charmant qui en dériva se perdit presque complètement à la fin du XVIIIe siècle.

La Révolution, en changeant les conditions du travail et de la consom-

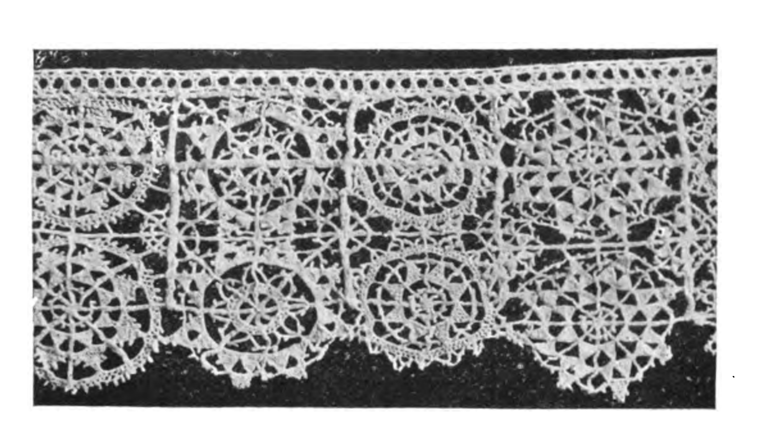


VENISE PLAT, XVIe SIÈCLE
(Hauteur : 0 m. 31).

mation, détermina une évolution radicale de la fabrication des dentelles. La situation devint alors tout autre : la clientèle se démocratisa; la main d'œuvre, par suite de la liberté du travail, n'eut plus ce bel orgueil de spécialisation qu'entretenaient les réglementations rigoureuses des maîtrises et des jurandes. Les progrès industriels, enfin, vinrent faire une concurrence nouvelle aux traditions de métiers, qui, jusqu'en 1784, avaient localisé chaque genre. Depuis, l'on produit, certes, et de superbes dentelles, mais elles ont perdu le charme mystérieux des anciennes; l'art réfrigérant

de l'ingénieur s'y fera de plus en plus sentir. Habitués que nous sommes aux surprises illimitées de la perfection mécanique, inconsciemment nous avons déplacé l'objectif de notre admiration. La poésie qui s'attachait jadis aux dentelles, fabriquées de toutes pièces par les mains de fées des spécialistes, s'entache actuellement de l'idée dépourvue d'émotion que la machine a passé par là. Consécutivement, et de la confusion des différents procédés, est née une production sans caractère propre, sans style, sans race dirions-nous.

Nous limitons donc, de parti pris, aux toutes premières années du XIXe siècle, la fabrication des dentelles que nous disons précieuses.



VENISE, XVIe SIÈCLE
(Hauteur : 0 m. 08).

En réalité, il n'y en a que cinq types : trois à l'aiguille ou points, et deux aux fuseaux ; d'une part, le Venise, l'Alençon et le Bruxelles ; d'autre part, la Valenciennes et la Malines. Toutes les autres dentelles en dérivent.

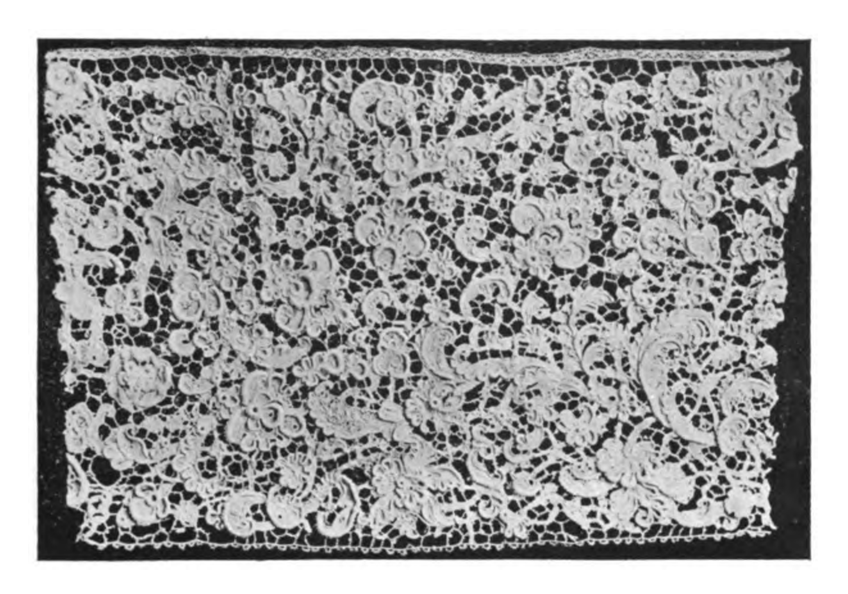
Dans toute dentelle entrent deux éléments : le dessin, ou fleur, et le fond. La fleur varie à l'infini, le fond est à brides ou à réseau. C'est l'étude de ces deux éléments qui permettra de différencier les types. En règle générale, le tissu des dentelles à l'aiguille, ou point, est bouclé, festonné; dans celui des dentelles aux fuseaux, au contraire, les fils s'entrecroisent, se cordent, se tressent. Dans le point, le décor est d'aspect comparativement robuste, affirmé ; la dentelle aux fuseaux paraît plus souple, plus délicate. Le dessin que le fuseau adoucit, l'aiguille le précise, en quelque sorte le burine. Suivant le type, la fleur et le fond s'exécutent simultanément ou à part.

Le décor est conventionnel en Italie, réaliste en Flandre. En France,

conventionnel d'abord, aussi longtemps qu'on imite le point de Venise, il devient réaliste dès la fin du XVIIe siècle, jusqu'à se rapprocher de la nature, avec une fidélité, une exactitude qui feraient honneur au peintre le plus méticuleux. Sans nous arrêter davantage sur ces considérations, étudions maintenant chaque type de dentelle.

DENTELLES A L'AIGUILLE

Venise. — Il est généralement admis que la dentelle à l'aiguille est



VENISE, XVIIe SIÈCLE
(Hauteur : 0 m. 31).

originaire de Venise. La légende en entoure les premières manifestations. Une tradition populaire voudrait que la fiancée d'un marin se fût ingéniée à reproduire avec son aiguille les détails délicats d'un polypier, une « coraline », cadeau de son amoureux, — il existe, d'ailleurs, un genre de vieux point vénitien, dit « à la branche de corail », souvenir peut-être de cette première tentative, ou inspiré par elle.

Ce qui est plus certain, c'est que les passements « dantelés » apparaissent à la fin du XVe siècle, et que la suppression des anciens supports de broderie, toile ou lacis, suit de près.

Les plus vieux points rappellent les anciennes compositions imaginées pour les points coupés, fils tirés, fils brodés. Le décor est à combinaisons géométriques plus ou moins compliquées, et la dentelle se fait par fractions régulières reliées entre elles après coup.

A la fin de la Renaissance, les motifs se contournent en rinceaux de feuillages conventionnels, puis se compliquent d'accessoires, personnages et animaux réels ou imaginaires, que fournissent l'Olympe antique, le répertoire arabique et l'iconographie chrétienne.

Toute la fleur de ces points est traitée sans reliefs, avec plus ou moins



VENISE, XVIIIe SIÈCLE
(Hauteur : 0 m. 09).

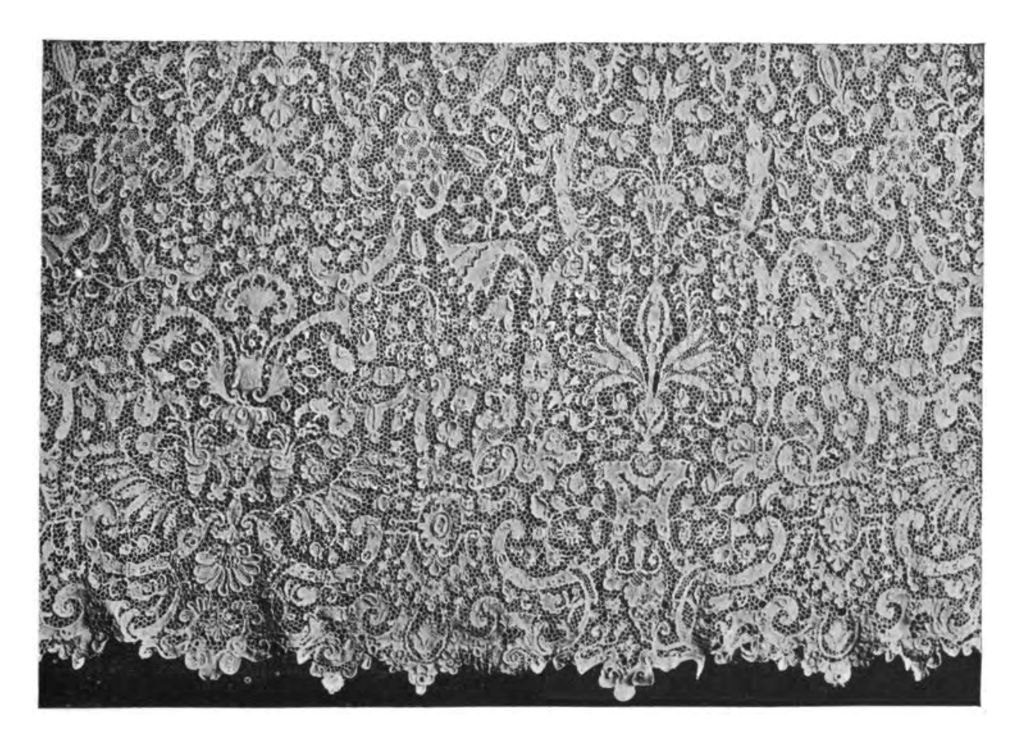
de ces détails, dits modes ou jours. Le fond est à brides picotées, plutôt barrettes irrégulières, servant à relier les différentes parties de la fleur : c'est le Venise plat, où fleur et fond se travaillent simultanément.

Jusqu'ici, la dentelle n'est qu'un dérivé des points coupés et fils tirés. Grâce à l'étonnante production du XVIe siècle, la virtuosité des dentellières était arrivée à fabriquer tout le passement « en l'air », suivant l'expression imagée de l'époque, supprimant complètement l'ancien support de toile ou de lacis.

Le siècle suivant sera plus réellement génial. Au XVIIe siècle, le point de Venise est robuste, enrichi de plus en plus de reliefs parfois très hauts. Remarquons, à ce sujet, que ce sont surtout les hommes qui le portent ;

leur costume en était couvert : au col, aux manches, en empiècement d'entre-deux un peu partout, aux bottes même.

La fleur reste d'expression conventionnelle, à ramages irréels, d'échelle relativement grande, et il en sera ainsi jusqu'au commencement du XVIIIe



POINT DE FRANCE
(Hauteur : 0 m. 57).

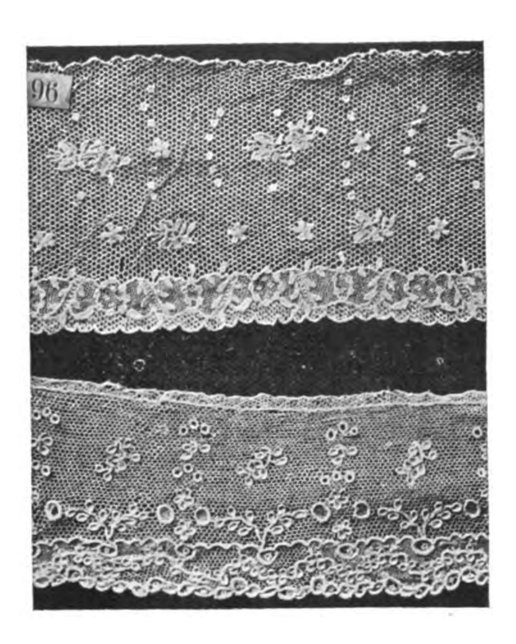
siècle où, peu à peu, la mode demandera des dentelles plus légères. Venise, pour lutter contre la concurrence des dentelles aux fuseaux, fera de nouveaux types d'élégance plus menue, tels que son point à la rose, où, sur les mêmes ramages irréels, d'échelle beaucoup plus petite, s'échafaudent mille détails en relief se superposant à diverses hauteurs.

La caractéristique générale de tout cet art vénitien est l'irréalité des formes et le pittoresque de leur établissement, toujours sans symétrie. Et c'est là ce qui le distingue surtout des productions similaires, productions

qui en dérivent et seront le principe des deux autres types de points : l'Alençon et le Bruxelles[1].

L'Alençon. — L'Alençon ne prend une forme spéciale qu'au XVIIIe siècle; jusque-là, sa technique est sensiblement la même qu'à Venise, et c'est sous le nom de point de France que nous allons en étudier d'abord l'évolution.

La vogue des passements s'affirme en France dès le XVIe siècle. De nombreux centres y copient les modèles italiens, sans arriver toutefois à leur perfection; aussi l'importation est-elle active, pour satisfaire les goûts raffinés des gens de cour.



Point d'Alençon
(Hauteurs : 0 m. 07 et 0 m. 55).

Il en est ainsi jusqu'à Colbert. En vain ses prédécesseurs avaient essayé de réfréner un luxe qui ruinait la noblesse; leurs édits étaient restés impuissants, au grand détriment de la fortune publique ; Colbert, lui, dont le programme tend à entourer de splendeur la majesté du trône, tout en sauvegardant la prospérité nationale, encourage toutes les industries de luxe, pourvu qu'elles soient indigènes. Il demande aux gouverneurs de province des rapports circonstanciés sur les productions du pays. Consécutivement, il installe des manufactures royales dans les centres qui s'y sont révélés supérieurs, pour leur réserver, sous le contrôle officiel, les commandes de la cour. C'est ainsi qu'Alençon deviendra la grande école de points, comme Lyon aura le monopole des soieries, Saint-Étienne celui des armes, etc.

1. On fabriquait d'ailleurs un peu partout le point de Venise, et parfois, à la longue, avec une égale perfection. L'amour-propre national aidant, on le désigne alors faussement du nom d'origine : point de France, point d'Angleterre, de Bruxelles, d'Espagne, etc., bien que l'invention et l'industrie restent exclusivement vénitiennes.

Colbert met à la tête de la fabrique d'Alençon une dame Marthe Barbot de La Perrière, qui d'elle-même avait su copier le point de Venise avec une rare perfection. Vingt ouvrières italiennes lui étaient adjointes pour l'aider à faire des élèves. Le succès fut complet, et bientôt l'étranger lui-même devint tributaire de la nouvelle industrie ; en même temps, le



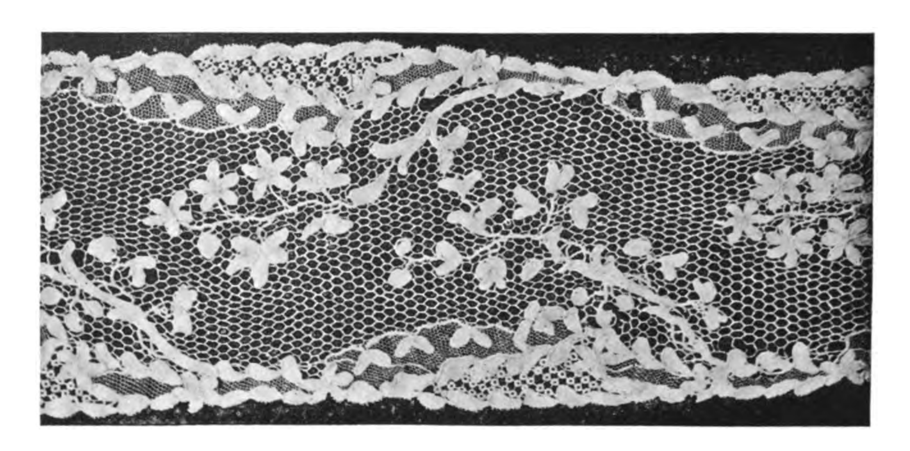
POINT D'ARGENTAN, FRAGMENT
(Hauteur : 0 m. 52 ; longueur : 0 m. 75).

roi décrétait que toutes les dentelles fabriquées en France porteraient le nom de point de France. Au premier moment, ce sont les modèles italiens que l'on copie à Alençon ; par là même il serait juste, ce nous semble, de conserver à ces productions le nom de point de Venise ; tout au plus pourrait-on dire : point de Venise de production française.

Au contraire, nous réserverions volontiers le nom de point de France à ceux dont le décor reflète plus directement le goût français. Les artistes du moment fournissent en effet un nouveau mode d'ornementation, et

parmi eux, celui qui personnifie en quelque sorte le Louis XIV : le Bérain. La fantaisie italienne vagabondait dans le pittoresque de ses ramages irréels; la composition française se pondère, s'équilibre par une certaine symétrie dans l'ensemble, par l'introduction de lignes d'architectures idéales, sur lesquelles les détails s'échafaudent variés, avec tendance au réalisme.

Dans une suite importante de points de France de cette époque, il est facile de constater que, peu à peu, les barrettes, puis les brides, qui reliaient



POINT D'ARGENTAN
(Hauteur : 0 m. 08).

les différents motifs de la fleur, arrivent à prendre la forme de mailles régulières, ce qui nous amènera au véritable réseau. A Marthe Barbot elle-même la fabrique est redevable d'une façon particulière de travailler les points : toute la composition ayant été dessinée sur un vélin, celui-ci est découpé en un certain nombre de fractions, distribuées à diverses ouvrières, pour être rapprochées ensuite. Aussi les points d'Alençon sont-ils souvent nommés « vélins », sous Louis XIV.

Malgré cette innovation, la technique industrielle est encore sensiblement celle de Venise. La véritable invention d'Alençon sera de répartir en autant de mains spéciales les opérations et les différents travaux nécessaires pour l'achèvement d'une dentelle. Dans leur ordre d'exécution, ces opérations sont : le piquage, la trace, le fond, le rempli, les brides, le réseau, les

modes, la brode, l'enlevage du morceau, l'éboutage, le régalage et l'assemblage.

Nous renvoyons nos lecteurs au bon livre de Mme G. Despierre, *Histoire du point d'Alençon*, pour l'explication de ces termes. Constatons seulement que le travail ainsi divisé permettait une exécution plus rapide, et comme, par ailleurs, chaque opération était faite par des spécialistes, celles-ci y acquéraient une habileté d'autant plus grande.



POINT DE BRUXELLES
(Hauteur : 0 m. 31 ; longueur : 0 m. 42).

Sous Louis XV, le décor du plus bel effet comprend les fleurs, les fougères, les guirlandes, les rubans, les rivières, etc., dans une ordonnance de lignes ondulantes continues. Accidentellement, on y mêle des personnages, des animaux et des accessoires. Sous Louis XVI, la mode veut des semis : fleurettes, attributs lyriques ou champêtres, et, en général, tous les accessoires des fêtes du petit Trianon, le tout se détachant sur de fins réseaux. Au commencement du XIXe siècle, à la reprise des affaires, Alençon fabrique encore des points à base de semis sur réseau.

Alençon n'est pas seul à exploiter son point. A Paris, au château de Madrid, la fabrication est active ; dans divers autres centres également,

comme Lyon, Sedan, Aurillac, Le Quesnoy, Arras, etc., Argentan surtout, qui prend la spécialité de grandes pièces sur fond de brides, fond qui même porte son nom.

Alençon et Argentan se servaient exclusivement de fils de lin que leur fournissait le Nord : Lille, Malines, Nouvion, etc.



POINT DE BRUXELLES
(Hauteur : 0 m. 08).

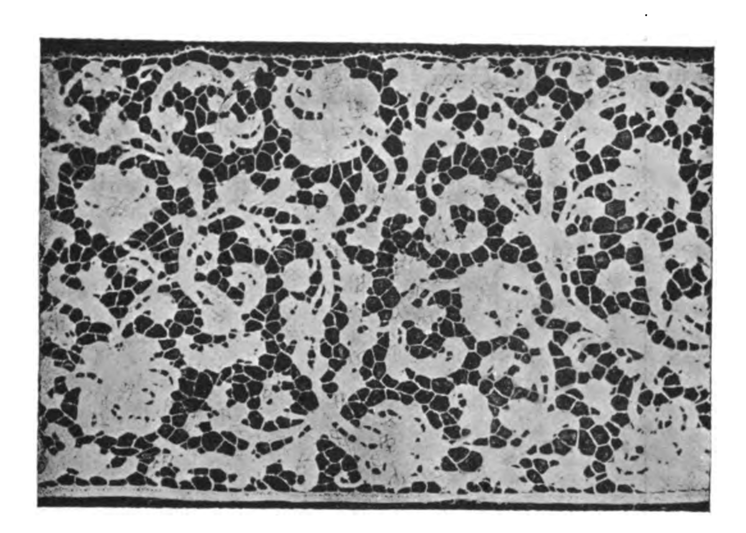
Bruxelles. — L'histoire du point de Bruxelles est sensiblement la même que celle du point d'Alençon. C'est à l'origine la copie de Venise, avec tendance, qui va en s'accentuant, au réalisme dans le détail ornemental. De plus, la matière première employée est incomparablement plus fine ; elle était d'un certain lin cultivé exclusivement dans le Brabant, et filé uniquement pour la dentelle et la batiste. Pour le réseau principalement, cette finesse du fil permit de défier toute concurrence.

Dans les plus vieux points de Bruxelles, fleur et fond étaient travaillés ensemble, par petits morceaux, un peu comme le point de France. Pour les relier, on ajoutait souvent quelques détails de tiges fleuries et feuillées. Les fonds sont toujours à brides ; le réseau n'apparaît qu'au XVIII[e] siècle.

Peu à peu, on fut amené à travailler à part les fleurs qu'on appliquait après coup sur un réseau préparé à l'avance. Ce réseau lui-même était le plus généralement fait aux fuseaux. Une fois découpé, le fond était relié à la fleur au point de raccroc. Nous ajouterons que, parfois, la fleur elle-même était faite aux fuseaux, auquel cas la dentelle prenait le nom de *plat*.

Nous ferons ici une remarque analogue à celle que nous faisions en parlant du point de France ; il serait à désirer que lorsque le décor est franchement vénitien, le point soit dit : point de Venise, fabrication de

Bruxelles. Quand, au contraire, le réalisme flamand indique invention de la composition, le nom de point de Bruxelles nous paraîtrait plus légitime. Il y aurait pourtant un inconvénient, c'est que nous ne parlerions pas du tout le langage du temps. Autrefois, le point de Bruxelles s'appelait toujours point d'Angleterre, et en voici la raison : au XVIIe siècle, le parlement anglais, protectionniste à outrance, voulut défendre l'importation des dentelles, mais la mode est une capricieuse personne qui se moque des édits. On fit venir des ouvrières pour créer une industrie similaire ; ce fut en vain. D'une part, le sol anglais ne se prêtait pas à la culture de l'espèce de lin indispensable à la matière première ; d'autre part, l'atmosphère ne s'accordait pas avec les exigences d'une fabrication aussi délicate. Les produits étaient si inférieurs, que force fut de recourir à un expédient.

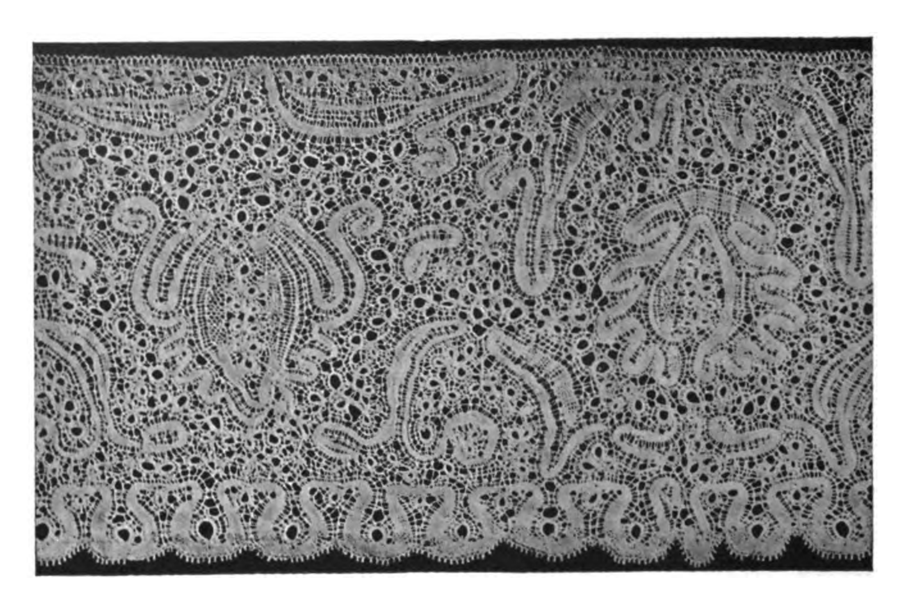


POINT D'ESPAGNE
(Hauteur : 0 m. 28).

Les points de Bruxelles étaient introduits en fraude et vendus sous le nom de point d'Angleterre. L'usage s'en conserva jusqu'à la Restauration. Auparavant, Bruxelles s'était bien gardé de revendiquer ses droits, de peur d'indisposer sa meilleure cliente.

Pour en finir avec les dérivés du point de Venise, nous devons signaler ceux qui furent fabriqués en Espagne, au XVIIe siècle, sous le nom de point d'Espagne. En dehors de l'exécution, qui y est plus grossière, il se singularise par une particularité dans l'expression du dessin, et surtout de celui des lignes courbes. Ces lignes sont comme cassées, plutôt faites de sections polygonales, et nous ne croyons pas voir dans ce manque de souplesse une maladresse d'exécution, mais bien une recherche particu-

lière à l'Espagne. Dans les tissus espagnols de la même époque, elle existe également. Il est incontestable qu'il s'en dégage une apparence robuste, dont nous trouverions peut-être l'explication dans l'âpreté voulue d'une école qui compte des peintres tels que Ribera, Zurbaran ou Goya. La matière première de ces dentelles d'Espagne, qui est beaucoup moins fine, les fait dire parfois guipures, dénomination employée aujourd'hui pour désigner les dentelles grossières, ce qui n'est juste en somme que par



VIEILLE GUIPURE
(Hauteur : 0 m. 17).

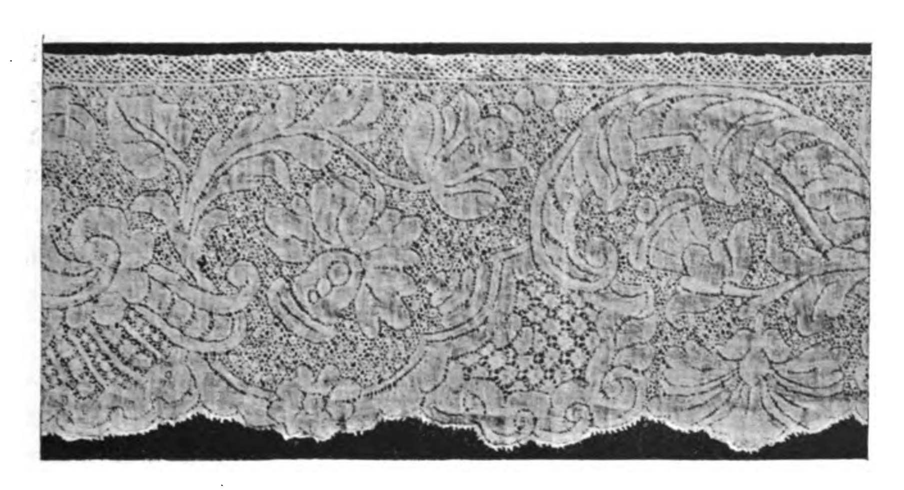
analogie d'aspect. Primitivement, guipure se disait d'une dentelle faite d'un fil spécial non cordé, composé d'une âme autour de laquelle s'enroulait un autre fil ; c'était ce fil qui s'appelait fil guipure, et, par extension, la dentelle faite avec lui.

DENTELLES AUX FUSEAUX

Les Flamands seraient les inventeurs de la dentelle aux fuseaux, et ce serait encore à la fin du xve siècle qu'il faudrait en faire remonter les premières manifestations bien caractérisées. L'invention du procédé est beaucoup plus ancienne. De tout temps, on s'est servi de fuseaux pour

former un tissu ajouré plus ou moins décoré. Dès le XIIe siècle, on en trouve des traces ; bien avant, l'antiquité nous offre des spécimens qui ont toute l'apparence des passementeries aux fuseaux. Mais ces travaux de jadis sont beaucoup plus simples, beaucoup plus grossiers. C'est la finesse extrême de la matière première, et la multiplicité des fuseaux qui, peu à peu, nous amènent à l'art que nous étudions, et dont les deux types principaux sont la Malines et la Valenciennes. Il est bien entendu qu'il ne faut voir là que des appellations génériques.

En réalité, ces deux types n'arrivent à leur complète expression qu'à



BINCHE
(Hauteur : 0 m. 851.

la fin du XVIIe siècle, expression caractérisée par la clarté de l'ordonnance et la franchise de ses deux éléments : la fleur et le réseau. Les ancêtres, si nous pouvons nous exprimer ainsi, étaient de structure plus confuse. Fleur et fond s'y pénétraient; c'est la forme dénommée vieille guipure de Flandre. La fleur de ces vieilles guipures est à ramages très fantaisistes, presque sans forme ; le fond, qui se distingue à peine, est à barrettes ou à brides irrégulières, fond et fleur se faisant simultanément. Parmi ces guipures, certaines, beaucoup plus précieuses, connues sous le nom de *Binche* [1], présentent des fonds plus réguliers, tel celui qu'on appelle *fond de neige*.

Si l'orgueilleux point à l'aiguille est réservé à l'aristocratie, la

1. Petite ville de Belgique.

dentelle aux fuseaux représente un luxe plus général; à la campagne, particulièrement, les femmes en portaient. Les mères léguaient à leurs filles ces délicats passements, dont l'apparente fragilité défiait le temps : ne disait-on pas « l'éternelle Valenciennes » ! Il y en avait d'ailleurs pour toutes les bourses : depuis la gueuse, la campane, la mignonnette, dentelles communes, jusqu'aux Valenciennes et aux Malines du xviiie siècle, dont la mode finit par triompher du point. Nous sommes trop limité ici pour parler de ces dentelles de bas prix et des centres trop nombreux où elles se fabriquaient; elles n'en seraient pas moins intéressantes à étudier comme témoins des efforts, différents suivant les localités, d'un art tout populaire. Nous nous occuperons seulement des Malines et des Valenciennes.



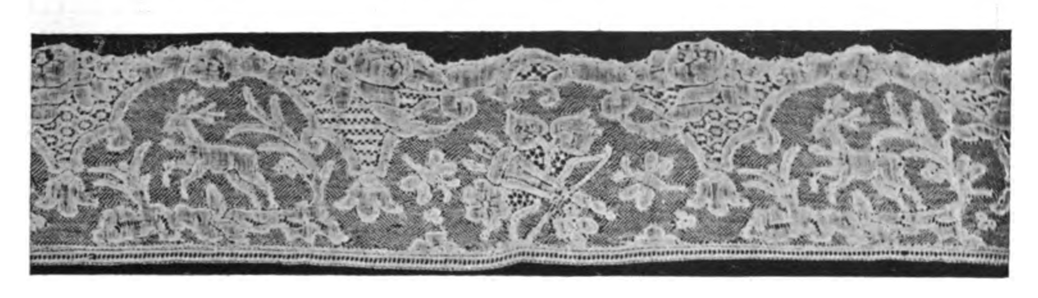
MALINES
(Hauteur : 0 m. 115).

Malines. — C'est vers le milieu du xviie siècle que Malines fixe définitivement la technique de la dentelle qui porte son nom. Elle est caractérisée par un fil plat cernant la fleur, et lui donnant un peu l'aspect d'une broderie. On disait d'ailleurs souvent : broderie de Malines.

La Malines est la plus souple, la plus fine de toutes les dentelles. Après divers tâtonnements de fond, Malines adopta le réseau à petite treille ronde très vaporeuse, du plus joli effet. Sous Louis XV, la rocaille apparaît souvent dans le décor; sous Louis XVI, les guirlandes se mêlent à des ondulations rubanées, très variées de jours, qui, délicieusement, allient leur pittoresque capricieux à la régularité des mailles de son réseau. Dans la seconde moitié du xviiie siècle, on parvint à traiter la fleur et le fond à part; jusque-là ils se faisaient

simultanément. Louvain et Anvers produisaient les mêmes dentelles aussi fines. Par ailleurs, une technique analogue, mais beaucoup moins précieuse, était exploitée à Lille, Arras, Bayeux, Chantilly, etc.

Valenciennes. — C'est encore à Colbert que Valenciennes doit sa notoriété. Il y avait mis à la tête de l'industrie dentellière une demoiselle Françoise Badar, qui, en 1646 (c'est-à-dire une vingtaine d'années avant les fondations officielles), avait songé à réunir quelques jeunes filles pour leur apprendre à manier les fuseaux. Les anciens *fonds de neige* alourdissaient la dentelle, confondant fleur et fond; la nouvelle école les remplaça par un réseau régulier, et c'est alors que ce type acquit son complet



MALINES
(Hauteur : 0 m. 07).

épanouissement. La Valenciennes n'a aucune espèce de relief; le même fil travaille partout; l'aspect rappelle un peu un papier découpé; les toilés de la fleur ressemblent à de la fine batiste. Sous Louis XIV, le décor est à ramages fleuris, plus ou moins symétriques, mêlés d'ornements conventionnels dans le genre des anciennes fleurs de Binche. Sous Louis XV, des branches fleuries et feuillées ondulent; avec Louis XVI apparaît le semis. Une dentelle fabriquée à l'intérieur de la ville était toujours beaucoup plus belle que celle qui avait été travaillée à la campagne, même par la même ouvrière. Le travail s'y effectuait, en effet, dans des caves ou des chambres basses, où, grâce à l'humidité, les fils restaient homogènes; à la campagne, le grand air leur enlevait leur souplesse. La Valenciennes était la dentelle la plus longue à exécuter, partant la plus chère. Il fallait une année entière pour faire une paire de manchettes. C'est par excellence la dentelle de lingerie. En France, à Dieppe, à Lille, à Arras; en Belgique, à Gand, à Cour-

tray, à Ypres, à Alost, on fabriquait la Valenciennes dite fausse ou bâtarde; ici et là, la production n'était pas absolument la même. Chacun de ces centres avait notamment une façon spéciale de tordre les fils.



VALENCIENNES
(Hauteur : 0 m. 8).

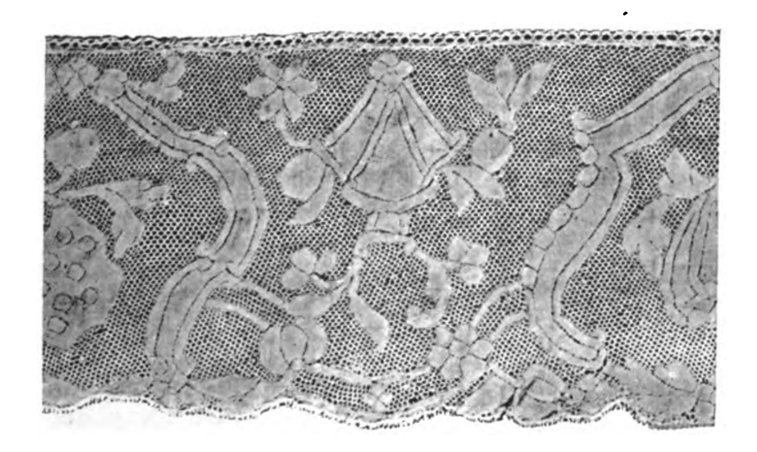
Nous limitons là nos observations. Nous le répétons, elles ne concernent que la production des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

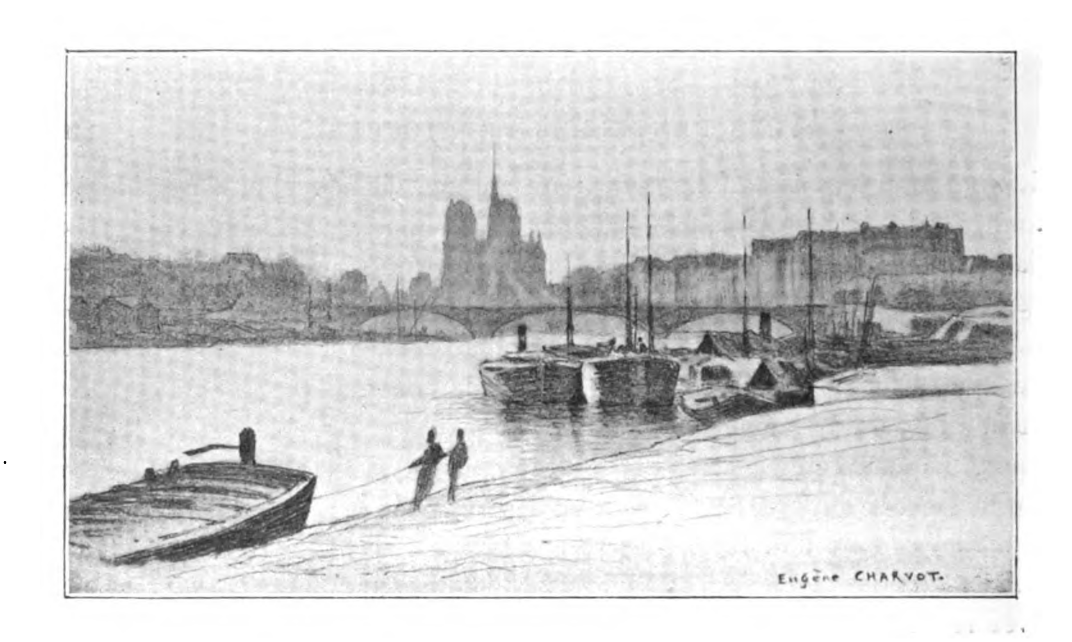
Dans son ensemble, le rôle du XIXe siècle a été surtout éducateur. Une élite merveilleuse de travailleurs y a fouillé le passé et a exprimé de l'expérience des siècles tout ce qui pouvait s'adapter aux besoins nouveaux. De ces généreuses initiatives est né l'incontestable progrès scientifique moderne, dont les manifestations ont permis de rénover, en les démocratisant, les différents arts, les différents styles, mis alternativement en faveur. Les plus délicats, d'abord, ont puisé là le goût de la reconstitution qui, pour la masse, est devenu bientôt après une recherche inconsciente : qui n'a pas voulu sa chambre Henri II, son salon Louis XIV, son boudoir Trianon !... Non moins inconscient est le besoin de nouveau, qui peu à peu se généralise. L'école d'avant-garde ne fait plus sourire; l'excessif des audacieux tâtonnements de la première heure se fond dans plus de sagesse, se pondère dans une fantaisie devenue plus savante. Éduqués désormais, nous sommes tout près de la réelle création.

Pour en revenir à la dentelle, nous avons l'intime conviction qu'elle ne

doit pas mourir; mais, d'une part, il lui faut une vie nouvelle, affranchie de toute réminiscence du passé — d'heureuses tentatives ont déjà été faites dans ce sens — ; et de l'autre, il est nécessaire que la clientèle ait la connaissance des qualités qui font une dentelle vraiment précieuse. Ses aspirations plus raffinées ne se laisseront plus prendre alors aux imitations, quelque troublante que soit leur exactitude, où manque l'indéfinissable émotion d'art que jamais ne procurera la machine. A celle-ci, laissons le nombre, qui faute de mieux porte du faux, mais que les privilégiées, qui se respectent et qui peuvent, rejettent les productions industrielles de la dentelle, comme d'instinct elles se refusent à toute parure en simili. Et surtout, que les bienheureuses qui possèdent de vieux points les conservent avec respect!

R. COX.





LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

EUGÈNE CHARVOT

PEINTRE ET GRAVEUR



En fait, médecin.

Le Dr Charvot, élève de Giacometti et Bonnat, s'est formé surtout par ses relations personnelles avec Baudry, Bastien-Lepage, Français, Harpignies, Friant.

Né à Moulins, en 1847, il a gardé, de son enfance passée dans le Bourbonnais, l'amour de la campagne dont il cherche à dégager la poésie. Peintre, exposant aux Artistes Français depuis 1876 : quelques-unes de ses toiles figurent dans les musées de province et dans les galeries parisiennes connues.

S'est récemment passionné pour l'eau-forte, d'où un œuvre présentement de onze pièces : *Petite étude de vache, Vache au bord de la Marne, Chemin creux à Bourbon-l'Archambault, une Mare dans le Bourbonnais, le Petit arbre, Paysanne sous la feuillée, Paysanne gardant sa vache, Coin de prairie, Paysanne au crépuscule, Carte de visite au bouton de rose,* et (pour la *Revue*) *Petite paysanne faisant boire sa vache.*

Aujourd'hui, sur le point de se laisser tenter par un sujet nouveau : les vues de Paris.

HENRI BERALDI



AUX CHAMPS
(Eau-forte originale de M.E. Charvot.)

Revue de l'Art ancien et moderne.
Imp. Louis Fort, Paris.



ARTISTES CONTEMPORAINS

IGNACIO ZULOAGA



La peinture espagnole contemporaine a souvent cherché, à la suite de Fortuny, l'éclat, le pittoresque, le brillant, l'ensoleillement; amoureuse du détail, des adresses de brosse, des combinaisons inattendues, de l'outrance du rendu; éprise des contrastes piquants, du tumulte des colorations, elle manque de santé, de grandeur et de puissance. N'est-ce pas d'ailleurs une erreur profonde, que cet oubli qu'elle témoigne du sacrifice, cette volonté qu'elle affirme d'éclairer également toutes les parties d'un tableau, comme le ferait un simple objectif?

Combien les artistes qui marchent dans cette voie malheureuse et sans issue sont loin des anciennes traditions castillanes, du vigoureux naturalisme des maîtres d'antan, toujours sain, en dépit de ses apparences réalistes, parfois triviales et grossières!

Un artiste s'efforce en ce moment de réagir contre ces errements: c'est Ignacio Zuloaga. Il arrive à l'heure juste et bien à point pour s'insurger contre les tendances et les habitudes des élèves plus ou moins directs de l'auteur de *la Vicaria*, pour tenter de remettre l'école espagnole

dans la ligne nationale qu'elle a abandonnée il y a plus d'un siècle, depuis la mort de Goya.

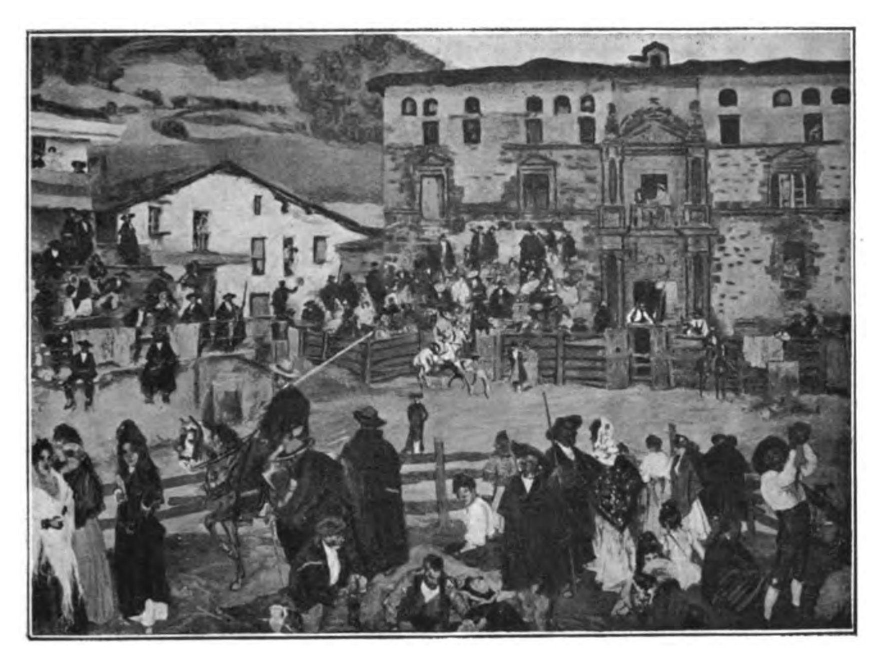
Le procédé d'Ignacio Zuloaga semble nouveau. Il n'est, en réalité, qu'une sorte de retour en arrière, mais un retour fécond. Sa puissance et sa force d'observation, intenses et rudes, qui suscitent chez certains plus de surprise que de plaisir, parce qu'elles dérangent la routine et le convenu, les idées, les habitudes et les goûts à la mode, montrent bien en lui le disciple de Velazquez et de Goya. Comme Velazquez a rendu la cour de Philippe IV, comme Goya a décrit l'entourage de Charles IV, de même Ignacio Zuloaga tente de traduire le peuple espagnol sous ses différents et multiples aspects, le dégageant des mesquineries de la mode, des détails oiseux et inutiles, du pittoresque alambiqué et pompeux des riches costumes et des luxueux ajustements.

Ses toiles ne sont autre chose que des images réfléchies de l'Espagne de nos jours, qu'elles se gardent bien d'embellir, d'enjoliver ou d'arranger. Elles nous révèlent une humanité en fermentation, dure et farouche, encore bestiale par bien des côtés, mais en même temps mystique et passionnée, parfois tendre et voluptueuse, toujours noble, beaucoup moins éloignée qu'on ne serait tenté de le croire de celle des siècles antérieurs. C'est pour cette raison que la technique du peintre rappelle jusqu'à un certain point celle des maîtres d'autrefois. Sans rien avoir de mystérieux, tout en restant des plus simples, elle demeure quand même voulue et raisonnée. Cette peinture, faite du premier coup, sans repentirs ni subterfuges, étalée par larges teintes plates, brille par l'éclat du ton, aussi bien que par son importance et sa valeur. Dans les parties secondaires, dans les accessoires, dans les plans éloignés, l'artiste indique plutôt qu'il n'appuie, se gardant précisément d'insister. De ce côté, comme de beaucoup d'autres, son art, ennemi des préjugés et des conventions, parfois brutal et farouche, souvent violent et sombre, est une réaction contre les petitesses et les mesquineries de brosse d'un trop grand nombre de ses compatriotes.

Ses compositions, empruntées à la vie journalière du peuple, à ses plaisirs, à ses occupations, n'ont rien de commun non plus avec les motifs habituels aux peintres castillans que nous voyons figurer à nos expositions de la Société des Artistes français ou de la Société nationale des Beaux-

Arts. Ceux-ci ne sont guère attirés que par les oripeaux et les fanfreluches Pompadour, les mièvreries ou les fadeurs Louis XVI.

En plein pays basque, entre Vergara et Bilbao, non loin de Deva, dans une verte vallée fermée par un des derniers contreforts des monts Cantabriques et tout proche de la mer de Biscaye, se trouve la pittoresque petite ville d'Eibar, connue par ses fabriques d'armes, qui en font le



Course de taureaux au village.

Châtellerault de l'Espagne. C'est là qu'est né Ignacio Zuloaga, petit-fils, fils et neveu d'artistes.

Son grand-père fut directeur de l'Armeria Real de Madrid ; son père est le célèbre ciseleur Placido Zuloaga, l'auteur du tombeau du général Prim, dans l'église de Notre-Dame-d'Atocha, de Madrid, qui retrouva et remit en honneur les procédés des grands nielleurs de la Renaissance italienne; son oncle est l'habile céramiste à qui l'on doit ces superbes faïences qui ont renouvelé dans les Castilles une industrie portée autrefois à un très haut degré de perfection par les Maures. Quoi d'étonnant alors que, dès sa jeunesse, Ignacio se soit senti invinciblement attiré vers l'art?

Naturellement, sa famille ne mit aucune entrave à le laisser suivre sa vocation. Son père le conduisit d'abord à Rome, et pour toute recommandation, lui dit : « Regarde, vois et travaille ». Le jeune homme se contenta d'admirer les chefs-d'œuvre que renferme la Ville Éternelle ; n'y trouvant pas ce qui convenait à son tempérament, il se hâta de gagner Paris. Là, logé quai Bourbon, avec deux jeunes compatriotes, les peintres Santiago Rusiñol et Uranga, qu'une communauté d'origine avait réunis, il alla travailler quelque temps à l'Académie libre de la Palette du quartier Clichy. Mais, bien vite lassé de la promiscuité de cet établissement, où fréquentait qui voulait, il loua un petit atelier au bas du cimetière Montmartre où il s'escrima en de furieuses séances. Le reste de son temps, il le passait en d'interminables visites au Louvre.

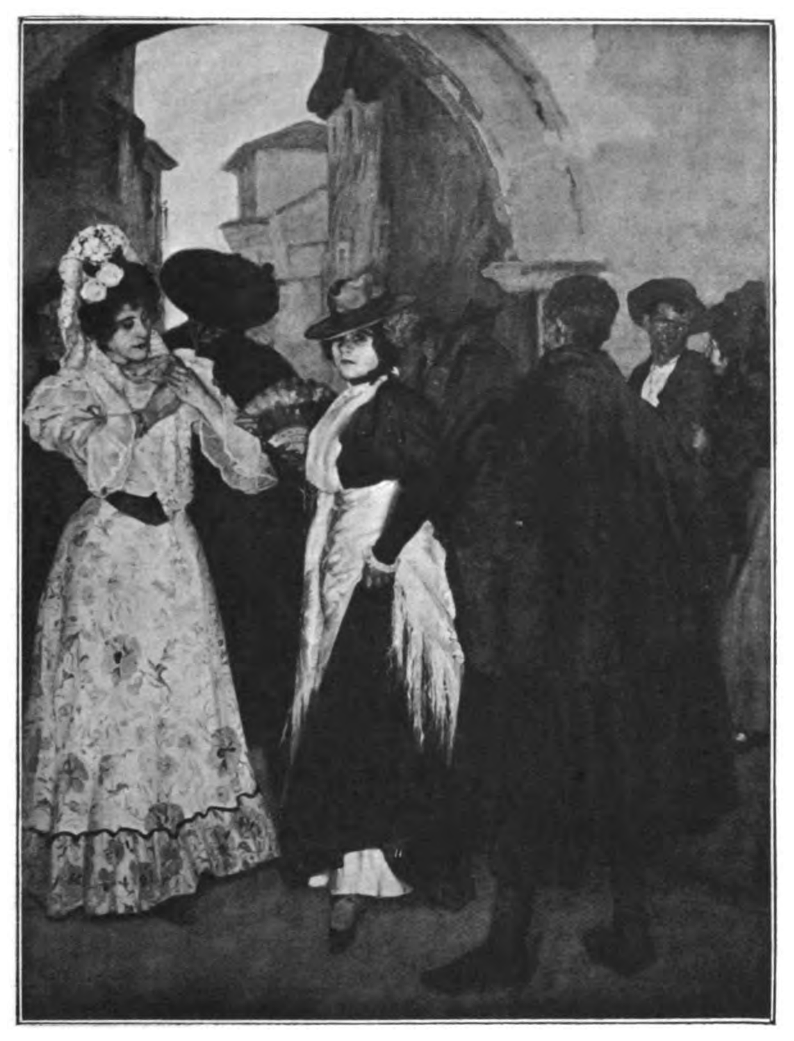
Faut-il parler d'une fugue qu'il fit sur ces entrefaites? Un beau jour, il eut l'occasion de voir deux tableaux du Greco, maître qu'il ne connaissait encore qu'imparfaitement. Ces toiles firent sur lui une telle impression que, dans la huitaine, il partait pour Tolède, afin d'aller y admirer l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, le chef-d'œuvre du vieux peintre crétois.

Il file d'une traite, brûle Madrid, descend de wagon, quelque peu avant la chute du jour, au pied de la colline abrupte sur laquelle se dresse la vieille cité wisigothe, l'escalade et arrive devant l'humble église San Tome. Malgré l'heure tardive, à force de supplications, de menaces et de pesetas, il décide le gardien à lui ouvrir et à lui laisser contempler la toile de Domenikos Theotokopoulos.

La décision et la volonté qu'Ignacio Zuloaga a montrées dans cette circonstance, il les conserve en tout, dans l'exercice de son art particulièrement. Il ne faut pas s'en étonner, car il est bien l'enfant de ce fier et altier peuple basque, de cette vieille et héroïque race euskarienne, à l'indomptable énergie, à l'allure chevaleresque, toujours prête à la lutte, et que les difficultés de la route, les obstacles rencontrés, ne font qu'exciter davantage à marcher vers le but.

De retour à Paris, après sa fugue à Tolède, Ignacio Zuloaga, sollicité par son ami Santiago Rusiñol, partit avec lui pour l'Italie. Ils ne dépassèrent pas la Toscane. A Florence, ils vécurent au palais Pitti ou aux Uffizi, en compagnie des quattrocentistes et tout particulièrement de Gozzoli, de Ghirlandajo, de Botticelli, de Fra Angelico, de Filippino Lippi. Enfin,

après de rapides excursions à Fiesole et à Pise, ils regagnèrent la France par la Suisse. Mais ils reprirent bien vite le chemin de leur patrie, attirés



UNE RUE A SÉGOVIE.

par l'Andalousie qu'ils ignoraient tous deux. A Grenade, l'Alhambra, le Généralife, et surtout les jardins compliqués et rococo des bords du Darro et des pentes de l'Albacyn, captivèrent nos peintres, qui se prirent de passion pour ces créations mélancoliques et voluptueuses des Maures,

et s'efforcèrent de les rendre sous leur aspect si particulier et original.

Aujourd'hui, Ignacio Zuloaga vient de temps à autre à Paris, mais vit à Madrid, à Ségovie, à Séville, et surtout auprès de son père, dans leur antique castillo d'Eibar, si curieusement décoré d'un lourd et fastueux écusson de pierre sculptée. C'est là qu'il travaille, au milieu des œuvres d'art qu'il a su y réunir, où, parmi les productions de Zurbaran, de Carreño, d'Alonso Cano, dominent les toiles du Greco et de Goya, ses deux plus grandes admirations.

Laissons l'homme de côté et revenons à son œuvre. Ses principales toiles, fort connues à l'étranger, sont encore peu répandues en France. L'artiste se tient d'ordinaire à l'écart de nos expositions. Il s'est cependant quelque peu montré aux Salons de la Société nationale des Beaux-Arts : à celui de 1899, avec plusieurs portraits, dont le sien, en *Chasseur andalou* ; à celui de 1901, avec la *Promenade après la course de taureaux*, dont la vision si franche, les types si précis et si nationaux, ont fait sensation, et ont appris son nom au public. Il a reparu, cette année, avec trois œuvres importantes, empruntées à la vie sévillane : *Préparatifs de la course de taureaux*, *Gitane et Andalouse*, et *Un mot piquant*. Peu de temps auparavant, quelques panneaux de lui avaient figuré à la devanture de la petite boutique de Le Barc de Bouteville, rue Laffitte. Il s'était, l'an passé, rappelé au souvenir des curieux d'art par deux toiles d'une coloration harmonieuse et chaude : *Madame Louise* et *Carmen la Gitane*, dont le succès fut considérable, lors de l'exposition de la Société nouvelle des Peintres et Sculpteurs, ouverte dans la salle Georges Petit, en mars-avril 1902. Enfin, le musée du Luxembourg lui a acheté les portraits réunis d'un moderne hidalgo et de deux jeunes filles, et celui de la naine *Doña Mercedez*.

L'œuvre d'Ignacio Zuloaga, l'on ne saurait assez insister sur ce point, est la synthèse de l'Espagne actuelle, loin, bien loin, de celle des faiseurs de romances et des librettistes d'opéra-comique. Ses tableaux nous la montrent telle qu'elle est, sans faux-fuyants, sans escamotages. Les quatre femmes de la *Loge aux courses de taureaux*, avec leurs lourdes chevelures aux reflets bleutés retenues sur le front et plaquées sur les tempes, que recouvrent des mantilles de dentelle blanches et noires, ne décèlent, malgré la pose alanguie de la première, que des natures toutes d'instinct,

sensuelles, paresseuses et violentes. La *Rue de l'amour à Ségovie* n'a pas besoin de légende. Pour la *Course de taureaux au village*, est-ce que son vieux palais délabré, à la façade monumentale, vestige des grandeurs héroïques disparues avoisinant les humbles maisons basses de paysans qui le touchent presque, ne relie pas le présent au passé? Et, de même, les coteaux aux puissantes verdures qui s'élèvent en arrière, disent le climat



PROMENADE A L'ARROYO, LA VEILLE DE LA COURSE DE TAUREAUX.

brusque et extrême de la région. Mais, ce qui est encore le plus caractéristique dans ce tableau, c'est le peuple qui occupe les estrades branlantes et évolue derrière les barrières établies pour la circonstance autour de cette arène improvisée où s'aperçoivent deux ou trois toreros auprès d'un picador acculé dans un coin par un petit taureau. Ces paysans, la tête couverte du sombrero de feutre à larges bords, embossés, pour la plupart, dans de lourds manteaux de drap brun ; ces femmes et ces jeunes filles, aux chevelures haut échafaudées, surmontées de la mantille, avec leurs jupes claires ou sombres, leurs châles à ramages éclatants, nous donnent la physionomie exacte de ce peuple que les siècles n'atteignent guère.

Les paysages qui servent de fond ou de cadre à la plupart de ces compositions ont tantôt le charme verdoyant des vallées pyrénéennes du pays basque, avec leurs collines infléchies, parsemées de bouquets de chênes ou de châtaigners, tantôt l'aridité des plaines des Castilles, coupées de ravins desséchés, avec, çà et là, des masures effritées, sans clôtures et fermées à l'horizon par des montagnes violacées qui se découpent nettement sur un ciel implacablement bleu ou parsemé de nuages blanchâtres.



Doña Mercedez.

Ignacio Zuloaga — il faut revenir sur ce côté particulier de son tempérament et de son talent — est le véritable continuateur des grands peintres de la péninsule ibérique. Il est le dernier chaînon reliant le passé au présent, ce présent qui ne diffère guère du passé. Malgré le mot de Louis XIV, il y a toujours des Pyrénées. Les siècles s'écoulent sans apporter à l'Espagne de notables changements. Pas plus que l'aspect du pays, le temps ne modifie sensiblement ni ses mœurs, ni ses coutumes. Ce que traduisaient les tableaux des vieux maîtres, les tableaux d'Ignacio Zuloaga le traduisent également. Les seconds plans des scènes religieuses du Greco, qui se passent en plein air, de certains portraits de souverains, d'infants et d'infantes de Velazquez, nous les retrouvons dans nombre de ses toiles. Les grands chiens campés par le

peintre ordinaire de Philippe IV dans ses effigies du roi, de l'infant don Baltazar Carlos, de Don Fernando d'Autriche, du fou de cour Antonio el Ingles, ont d'indéniables signes de parenté avec le lévrier de *la Promenade à l'arroyo*, *la veille de la course de taureaux* et avec celui qui est assis sur le banc de pierre, de *la Jeune fille à l'éventail*. Enfin, il n'est pas jusqu'à



Les Majas au balcon.

cette tendance des anciens maîtres de la péninsule, Velazquez en tête et, à côté de lui, Llanos, Ribera, A. Cano, etc., de reproduire des êtres plus ou moins communs et vulgaires, plus ou moins étranges et paradoxaux, que nous ne retrouvions chez notre peintre. Le *Portrait du poète Don Miguel de Ségovie* n'est-il point quelque peu apparenté à l'*Ésope* et au *Ménippe* de Velazquez ? La *Doña Mercedez* ne témoigne-t-elle point de quelque affinité avec les deux effigies de la jeune géante Eugenia Martinez Valleja, dues à Carreño ?

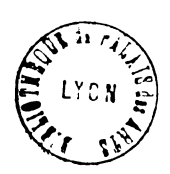
En dépit de ses accointances avec les maîtres de jadis, Ignacio Zuloaga

est un artiste souverainement personnel et original, recherchant avant tout le caractère, qu'il accentue et affirme, sans cesse en travail de renouvellement, toujours en quête de progrès, marchant d'un pas ferme vers la vérité qu'il enserre chaque jour davantage. Son œuvre s'enchaîne et se poursuit avec une logique absolue, une continuité sans arrêt.

Après avoir interprété l'Espagne rustique et populaire, amoureuse et picaresque, qui travaille, s'amuse et rit, après avoir portraituré ses aficionados, ses toreros, ses ouvriers, ses majas, ses paysans, ses manolas et ses femmes du peuple, Ignacio Zuloaga, pris d'une plus haute ambition, veut nous rendre l'Espagne religieuse qui, si elle n'est plus celle de l'Inquisition, des grands ordres militaires et de la puissance monastique, est toujours l'Espagne mystique, assoiffée, encore aujourd'hui, des cérémonies brillantes, des autels constellés d'or et de pierreries, des longues processions de prêtres et de religieux, revêtus de velours et de soie, dont les riches dalmatiques, lourdes et pesantes, ont comme des reflets attardés de Byzance.

Paul LAFOND.





BIBLIOGRAPHIE

La Peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, par Jules HELBIG. — Nouvelle édition ornée de 30 planches. Liège, 1903.

La vallée de la Meuse, de Dinant jusqu'à Liège, est une sorte de petite France, d'où beaucoup d'artistes nous sont venus. Ce pays pittoresque, souvent âpre et sauvage, jadis riche en bruyères, en landes et en forêts, — l'immense forêt des Ardennes — eut pourtant un génie harmonieux. De grands musiciens y sont nés : Grétry et César Franck sont de Liège; Méhul a sa statue à Givet. Dès le XIV[e] siècle, cette vallée donnait des sculpteurs à la France. En 1318, Jean Pépin, originaire de Huy, sculptait la belle statue tombale de Robert d'Artois, qui se voit maintenant à Saint-Denis. C'est un jeune chevalier, qui garde dans la mort toute la grâce de l'adolescence. Quelques années après, Charles V demandait à Hennequin, de Liège, le tombeau de son fou Thévenin. Sur tous ces bords de la Meuse, on entendait, au XIV[e] siècle, le pic des carriers, qui détachaient des blocs de marbre noir, ou le marteau des batteurs de cuivre. Ces ouvriers étaient souvent des artistes. Les bassins de cuivre de Dinant, historiés d'une scène de la Bible, et qui brillent comme de l'or, sont de véritables œuvres d'art.

M. Helbig, le savant directeur de la *Revue de l'art chrétien,* qui vit à Liège, et qui connait son pays mieux que personne, a passé de longues années à étudier l'art de cette région si intéressante. Un premier volume, qui parut en 1890, était consacré à la sculpture et aux arts plastiques. Il n'est guère d'archéologue qui ne connaisse ce remarquable livre. En voici un autre, où les peintres de la Meuse sont étudiés avec un soin pieux. Il y a de la piété, en effet, dans le zèle qu'a mis M. Helbig à faire revivre des artistes, souvent de peu de génie, mais qui ont à ses yeux le mérite d'être de Liège. Ce n'est pas que, dans cette galerie, il ne se trouve quelques grandes figures. Les plus étonnants de tous les peintres, et en même temps les plus mystérieux, les Van Eyck, sont originaires de la vallée de la Meuse. Assurément M. Helbig n'a point prétendu dissiper le mystère qui entoure ces hommes prodigieux. Il ne cherche pas à distinguer les œuvres de Jean de celles de Hubert, de cet Hubert que les Gantois traitèrent après sa mort comme un saint. On sait qu'ils mirent dans un reliquaire sa main droite, la main qui avait tenu le pinceau, et qu'ils le suspendirent au-dessus de la porte de Saint-Bavon. Si M. Helbig n'apporte rien de très nouveau en un sujet si ardu, il résume brièvement et clairement ce que l'on sait.

Mais quand il arrive à Patenier et à Henri de Blès, il se sent dans son domaine. Voilà de vrais peintres mosans. Les rochers taillés à pic qui emplissent les fonds de leurs tableaux, ce sont les rochers des bords de la Meuse. Il était naturel que la peinture de paysage prît naissance dans un des coins les plus pittoresques de l'Europe.

C'est un maître intéressant que Lambert Lombard, un vrai chef d'école. Son nom est associé à celui d'Erard de La Marck, le magnifique prince-évêque de Liège, qui fut dans ces contrées le premier adepte de la Renaissance. C'est lui qui se fit bâtir, à Liège, ce beau palais dont nous ne voyons plus aujourd'hui que des restes. Il voulait avoir un peintre digne de lui. Aussi avait-il emmené Lambert Lombard à Rome, pour y dessiner des ruines et pour s'inspirer des œuvres des grands Italiens. C'est donc Lombard qui acclimata la Renaissance dans la vallée de la Meuse, mais une Renaissance déjà académique. De son atelier sortent des peintres, des graveurs, les Lambert Suavius, les Jean Ramey, les Pierre Dufour, les Dominique Lampson, qui tous vont en Italie où rêvent de l'Italie.

Quand on voudra étudier comment l'art de la décadence italienne a corrompu dans toute l'Europe le génie des races les mieux douées, on trouvera là un curieux chapitre.

Au XVIIe siècle, les artistes de Liège, Goswin, Delcour, Bertholet Flémallé, continuent à croire qu'on ne peut apprendre à peindre qu'en Italie. Mais le séjour de Rome ne put gâter le grave Douffet. Il y a de lui de mâles portraits, qui sont d'un noble et sincère artiste.

C'en est assez pour qu'on ait une idée de l'intérêt du livre. Ces études régionales seront un jour d'un haut prix pour l'historien de l'art. Que n'en avons-nous en France! L'étude des peintres d'une province — quand même on n'y rencontrerait que des noms peu glorieux — pourrait offrir le plus vif intérêt. On y verrait comment un style gagne de proche en proche, triomphe, puis meurt et fait place à un autre. On pourrait ainsi mesurer l'intensité de ces grandes ondes qui partent d'un centre. M. Helbig, en écrivant l'histoire de la peinture dans la vallée de la Meuse, a donc fait une œuvre non seulement utile, mais excellente.

ÉMILE MALE

Éléments et théorie de l'architecture, par J. GUADET. Tome III. — Paris, Aulanier, 1903, gr. in-8°.

Nous avons eu l'occasion d'annoncer ici l'apparition des deux premiers volumes de ce remarquable ouvrage, où notre éminent collaborateur M. J. Guadet a résumé le cours qu'il professe avec tant de succès à l'École des beaux-arts.

Ce tome troisième n'est pas moins intéressant que les précédents : il est consacré tout entier aux éléments de la composition dans les édifices religieux.

On sait quelle est la manière de procéder de M. Guadet : il part de considérations générales et consacre ensuite quelques chapitres à l'histoire architecturale du genre de monuments qu'il étudie ; enfin, il tire des enseignements applicables aux constructions modernes.

Ce livre, qui est le dernier de la série, se complète d'une petite profession de foi

de l'auteur, en guise de conclusion : il y a là quelques pages sur le rôle du professeur et la façon d'étudier en matière d'architecture, qui sont à méditer. C'est, en peu de mots, mais excellents, un petit règlement de vie dont les jeunes artistes feraient bien de s'inspirer : nous y gagnerions, dans les œuvres d'art, un retour à cette honnêteté qui semble si peu de mise aujourd'hui.

R. G.

Les Monuments arabes de Tlemcen, par MM. William et Georges Marçais. — Paris, Fontemoing, 1903, in-8°.

N'est-ce pas le *Bulletin* qui résumait récemment la dernière campagne de fouilles du service des monuments historiques d'Algérie ? Et Tlemcen avait sa part dans le rapport de M. Gsell : Tlemcen, la ville musulmane sur laquelle on a tant écrit et sur laquelle il restait pourtant une étude d'ensemble à donner. La voici.

L'histoire, l'archéologie et l'épigraphie de cette cité, MM. Marçais nous les présentent en un beau livre, bourré de dessins et de photographies.

Mais l'examen des principaux monuments, dont l'histoire est scrupuleusement et minutieusement reprise en même temps que la description en est donnée, n'est pas le seul intérêt de l'ouvrage. Il y a aussi l'introduction, une introduction de plus de cent pages qui est un véritable précis de l'art maghribin, car les auteurs y ont groupé, dans un tableau d'ensemble, des observations d'ordre général sur le style, la construction et la décoration que leur a suggérées l'étude individuelle des monuments tlemcéniens.

A. M.

Ministère du Commerce. Exposition universelle de 1900. Rapports du jury international. Classe 94 : Orfèvrerie. Rapport de M. T.-J. Armand-Calliat, complété et terminé par M. Henri Bouilhet. — Paris, Imp. Nationale, 1902, gr. in-8°.

Le distingué rapporteur de la classe 94, M. Armand-Calliat, ayant été surpris par la mort au moment où il écrivait son rapport sur l'orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1900, c'est M. Henri Bouilhet, le vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs, qui assuma la tâche de compléter et de parachever l'œuvre.

C'est là une des plus intéressantes parmi ces publications officielles, que cette étude d'une classe immense qui offrit à l'admiration du public de si ingénieuses trouvailles appliquées à de si somptueuses matières. Ce titre d'*orfèvrerie* comprend, en réalité, tous les arts du métal précieux, soit employé seul, soit combiné avec les émaux, les gemmes, le bois, l'ivoire, etc.

Et si le regretté Armand-Calliat est représenté dans ce rapport, qui est un véritable *livre*, par les appréciations d'ensemble donnant une vue générale sur l'art de l'orfèvre à la fin du XIX[e] siècle, la partie qui revient à M. Bouilhet n'est pas, tant sans faut, sans intérêt, puisqu'il a eu à réunir les considérations qui ont déterminé les décisions du jury et à écrire, sur les exposants, ces notes précises qui doivent rappeler la physionomie de leur exposition.

R. G.

En Flânant. A travers la France (Touraine, Velay, Normandie, Bourgogne, Provence), par André Hallays. — Paris, Perrin, 1903, in-16.

Pour un Parisien de Paris, membre de la commission du Vieux-Paris et l'un des plus savants parmi ceux qui se sont donné pour tâche de faire aimer et respecter les beautés de notre capitale, c'est faire, en quelque sorte, œuvre de décentralisation que de flâner à travers la province; mais on ne contribue pas seulement ainsi à appeler l'attention des touristes de la grand'ville sur quantité de points qui risqueraient fort de leur échapper, on donne aux provinciaux eux-mêmes le goût et l'amour de ce qu'ils ont autour d'eux et que bien souvent ils méconnaissent.

On le défend aussi. Car — les lecteurs de la *Revue* et du *Bulletin* le savent mieux que quiconque — si les flâneries de M. Hallays sont philosophiques, littéraires, historiques, descriptives, elles sont souvent « défensives » et même « agressives » ! C'est dans l'ordre : par ces temps de vandalisme, comment voudrait-on qu'un ami des vieux monuments ne souffrît point de les voir défigurer ?

Et tel est l'intérêt des chroniques de M. Hallays que, réunies en volume, elles ont conservé cette allure libre, dégagée, vivante, violente quand il faut, grâce à laquelle on entraîne l'opinion au bon combat, jusqu'à la victoire... inclusivement.

E. D.

Pour devenir un artiste, par Marius Vachon. — Paris, Delagrave, 1903, in-16.

Nascuntur poetae, fiunt oratores, dit l'adage : On naît poète, on devient orateur. Mais comme on devient un orateur, peut-on aussi devenir un artiste ? M. Marius Vachon semble le croire, si l'on s'en tient au titre de son livre. Reste à savoir si ce titre ne trahit pas la pensée de l'auteur.

Certes, les maximes, conseils et exemples d'après les maîtres français contemporains, les anecdotes instructives, qui remplissent cet ouvrage et sont « offertes aux jeunes gens entrés dans la carrière artistique », forment bien un véritable « manuel professionnel et de morale en action », suivant le désir de l'auteur. Mais tous ces préceptes et tous ces exemples, qu'il était intéressant de grouper, seront d'un profit bien mince pour ceux qui n'ont pas la « vocation » ; quant aux autres, leur personnalité n'est-elle pas faite de toutes ces vertus privées, professionnelles et sociales, dont M. Vachon passe en revue le développement chez nos plus illustres maîtres ?

C'est donc autant « pour devenir un artiste » que pour mieux connaître et mieux goûter nos artistes contemporains, qu'il faut lire ce livre si curieusement documenté et où l'on trouvera, à côté du portrait moral écrit par les maîtres eux-mêmes, de vivants portraits dessinés par M. Hotin.

A. M.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 78. — Tome XIV, 7e année. *10 septembre 1903.*

SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 SEPTEMBRE 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

LE MUSÉE DE L'HOTEL PINCÉ

A ANGERS



Portrait d'homme, en émail peint (Limoges, xvi[e] siècle. — Musée de l'Hôtel Pincé).

Quatre musées, bien comptés, et tous intéressants, en voilà plus qu'il ne faut pour faire de la douce cité angevine un paradis à l'adresse de ceux qui, comme mon très regretté et très excellent ami Paul Mantz, de si charmante mémoire, ne visitent avec plaisir que les villes dotées d'établissements de cette espèce. Mantz adorait Angers. Je partage son penchant et je n'hésite pas à qualifier de lieu d'enchantement un endroit où mes souvenirs me rappellent tant et de si délicieuses jouissances. Chacun de ces musées a sa physionomie propre, son autonomie et ses chefs-d'œuvre. Le moins connu est celui qui a été récemment installé dans l'Hôtel Pincé.

Par testament en date du 15 mai 1850, le comte de Turpin de Crissé, peintre et collectionneur, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, avait légué à la ville d'Angers le cabinet qu'il avait formé avec sollicitude et grande modestie et qu'il définissait ainsi dans son testament : « Point de série complète dans un genre ni dans un autre, mais quelques beaux échantillons, quelques spécimens qui ne se trouveraient déplacés dans aucun musée ; toutefois, ils seraient bien perdus dans les galeries de Paris.



J'ose espérer qu'ils offriront plus d'intérêt au musée de la ville d'Angers, appelant, pour qu'elles soient groupées autour d'eux, les donations des amateurs. » C'est un cabinet éclectique, qui contient des antiquités, des objets de la Renaissance et du Moyen-Age, des émaux, des faïences, des ivoires, des médailles, des gravures, des dessins et quelques tableaux, parmi lesquels la *Françoise de Rimini* d'Ingres et deux délicieux Clouet, *Catherine de Médicis* et *Charles IX enfant*, achetés à la vente de la duchesse de Berry. La ville d'Angers n'entrait en possession qu'en 1860. De son côté, le peintre Bodinier achetait le ravissant hôtel, élevé par Jean de Lespine pour Pierre de Pincé, lieutenant au criminel du sénéchal d'Anjou sous François Ier, un des bijoux, assurément, de la Renaissance française, et l'offrait à la ville pour être consacré aux arts. Celle-ci, après en avoir confié la restauration au goût éprouvé et délicat de M. Lucien Magne, décida d'y placer les collections réunies par M. de Turpin de Crissé, auxquelles furent adjointes celles réunies par l'architecte Ed. Moll, et divers objets détachés du logis Barrault. L'idée était heureuse. Aujourd'hui la ville d'Angers se trouve dotée d'un véritable musée de Cluny, et la pensée généreuse de M. Bodinier a reçu son plein effet.

Je ne saurais entrer ici dans le détail d'une collection aussi considérable et qui touche par beaucoup de côtés à la curiosité pure, mais je voudrais extraire brièvement, pour les lecteurs de la *Revue*, des différentes séries, certains objets d'une valeur d'art exceptionnelle.

D'abord les dessins. En voici quatre qui sont de premier ordre ; quatre noms aux antipodes : Rubens, Bouchardon, Ingres, Isabey. Je les reproduis tous quatre, car il serait difficile d'en rencontrer de plus singulièrement caractérisés.

Rubens a laissé d'admirables dessins, colorés, pleins de mouvement et de feu, qui ont la puissance plastique de ses peintures ; le Louvre en possède une incomparable réunion. Je n'en connais pas de plus gras, de plus souple, de plus à l'effet, de plus « Rubens », en un mot, que celui dont M. de Turpin de Crissé était devenu possesseur et qui, d'après une inscription écrite sur la marge, proviendrait du château Borély, avant, bien entendu, que ce château ne devînt propriété de la ville de Marseille. Il a dû être fait pour servir, soit aux *Funérailles de Décius*, de la série des Rubens de la galerie Liechtenstein, à Vienne, soit aux décorations de l'Entrée de l'archiduc Ferdinand

Isabey

L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE

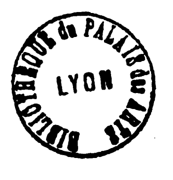
AQUARELLE D'ISABEY

Musée de l'Hôtel Pincé à Angers

Revue de l'Art ancien et moderne

Héliog. Georges Petit




BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

d'Espagne, à Anvers; dans l'une et dans l'autre de ces œuvres, Rubens a donné place à des prisonniers enchaînés avec des attributs de guerre du même genre. Je pencherais plutôt pour la seconde hypothèse. C'est sur un simple dessin comme celui-là, jeté sur le papier avec l'aisance triomphante d'une sûreté impeccable, qu'on voit jusqu'à quel point Rubens était fort entre les forts.



ÉTUDE DE PRISONNIERS, DESSIN DE RUBENS
(Musée de l'Hôtel Pincé).

Mariette avait un faible pour les dessins du célèbre auteur de l'*Amour* du Louvre, de la fontaine de la rue de Grenelle et de la statue équestre en bronze de Louis XV de la place de la Concorde : Bouchardon. Il vante ses sanguines, surtout ses compositions d'après l'antique et ses caricatures. Bouchardon avait été nommé dessinateur de l'Académie des Belles-Lettres ; on ne saurait croire avec quel enthousiasme les amateurs accueillaient ses moindres productions ; à la vente du cabinet de Mariette, les dessins de Bouchardon atteignirent des prix invraisemblables. Il excellait au portrait. Le spirituel dessin du *Rieur* de la collection Turpin de Crissé est donc doublement précieux. En ce genre, le Louvre n'a rien à lui opposer. A droite, dans la partie inférieure du dessin, l'inscription : *Bouchardon fecit, 1748.* On sent que le dessin avait été fait pour être gravé. Il existe

une estampe en sanguine, par Petit, de la même dimension que le dessin d'Angers représentant le même personnage, avec le même vêtement et le même chapeau, vu de l'autre côté et criant; « Jean qui pleure » et « Jean qui rit ».

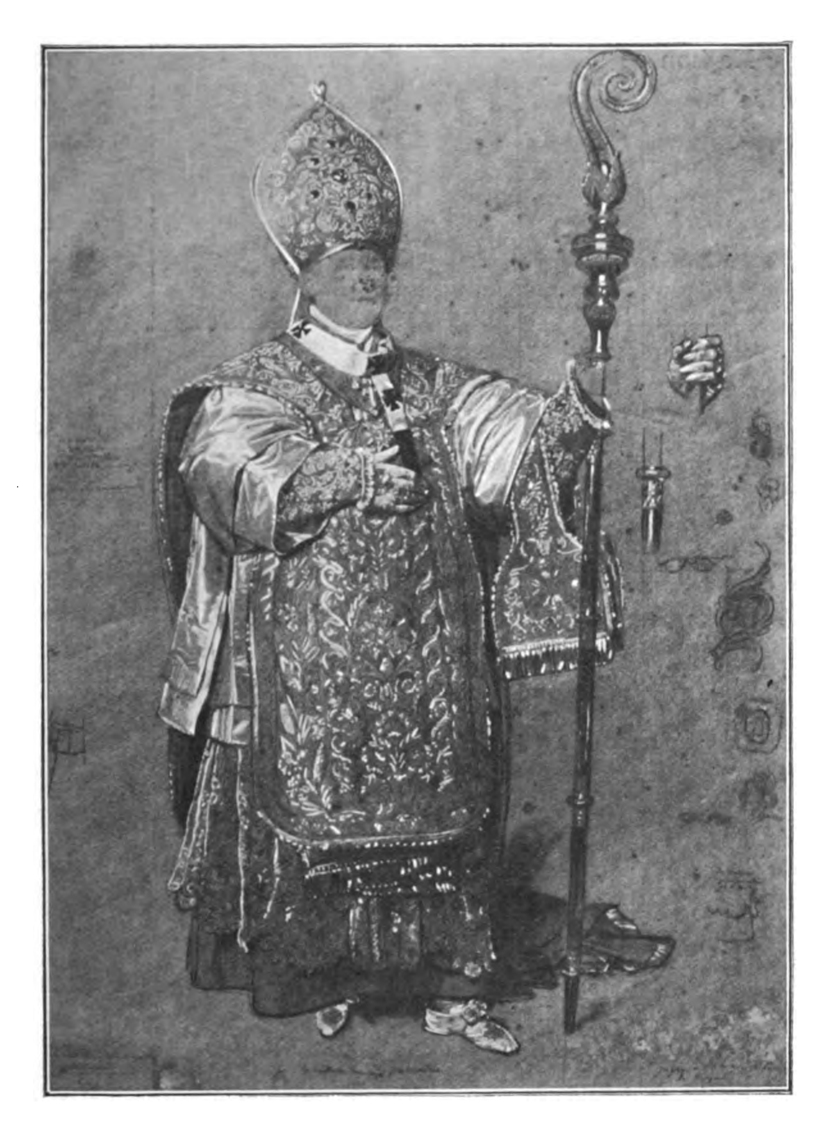
Tout dessin d'Ingres est fait pour inspirer l'étonnement et l'admiration. Il n'y a que peu de temps qu'on s'est aperçu que l'auteur de l'*Œdipe* était un des trois ou quatre plus grands dessinateurs du monde. Dans l'étude de la figure de Mgr de Latil, archevêque de Reims, pour l'ouvrage du *Sacre de Charles X*, Ingres semble égaler Léonard. L'assiette, l'autorité, l'architecture, si je puis dire, de cette figure, sont vraiment extraordinaires. Dessin à la mine de plomb et à l'estompe, rehaussé de blanc, avec toute l'étoffe et la richesse d'une peinture. Au bas, l'inscription : *Ingres à Monsieur le Comte de Turpin*. Henriquel-Dupont a gravé ce dessin en 1828, et le comte Delaborde en a fait mention dans son beau livre sur *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*.



LE « RIEUR », SANGUINE DE BOUCHARDON
(Musée de l'Hôtel Pincé).

Isabey avait été nommé, en 1805, premier peintre de l'impératrice Joséphine, et le comte de Turpin, son chambellan; à plusieurs reprises, l'illustre miniaturiste fit le portrait de la séduisante créole ; la dernière fois, ce fut en 1809, peu de temps avant le divorce ; je dis peu de temps avant, parce que les fleurs des prés qui ornent la coiffure nous fixent à peu près sur l'époque de l'année, et sans doute aussi sur l'endroit — la Malmaison — où il fut exécuté. Isabey tira de ce charmant et régulier

profil de brune, aux cheveux frisés, le col encadré par la « chérusque » à la Médicis, une de ses plus délicates aquarelles, un chef-d'œuvre, fluide,



Mgr de Latil, dessin rehaussé de blanc, par Ingres
(Musée de l'Hôtel Pincé).

transparent, à fleur de papier, plus largement traité que les miniatures de commande, avec des libertés de premier jet tout à fait exquises. Les

événements se précipitèrent ; le portrait resta tel quel, dernier souvenir des jours heureux. Il échut au chambellan, soit avant, soit après 1814 ; c'est ainsi qu'il est aujourd'hui un des joyaux d'art des musées d'Angers. M. Frédéric Masson en a donné une reproduction dans son beau livre sur Joséphine. Je lui ai réservé, à mon tour, les honneurs de l'héliogravure hors texte[1]. C'est, en somme, la plus juste et la meilleure image de l'Impératrice que nous ayons, avec le buste de Houdon, au musée de Versailles, avec la peinture de Prud'hon, au musée du Louvre, et avec l'admirable pastel du même peintre, appartenant à M. le duc de Trévise.

Le comte de Turpin avait fait de nombreuses acquisitions d'antiquités aux grandes ventes de son temps : pierres gravées à la vente Denon, vases peints à la vente Durand, terres cuites à la vente Raoul-Rochette ; en somme, beaucoup d'objets pour les archéologues, rien de très saillant au point de vue de l'art pur. Il avait aussi recueilli de nombreuses médailles françaises, dont quelques-unes belles et rares, comme le *François II et Marie Stuart* de 1560, comme les médailles du cardinal Georges d'Amboise de 1500 et 1506, comme le *Brulart de Sillery* de Dupré, comme le *Sacre de Louis XV* de Duvivier, etc., etc. Une dizaine de médailles de la collection Turpin n'existent pas au musée de la Monnaie ; l'ensemble est très intéressant ; il n'a, néanmoins, ni la saveur, ni la variété des séries réunies au musée d'Aix.

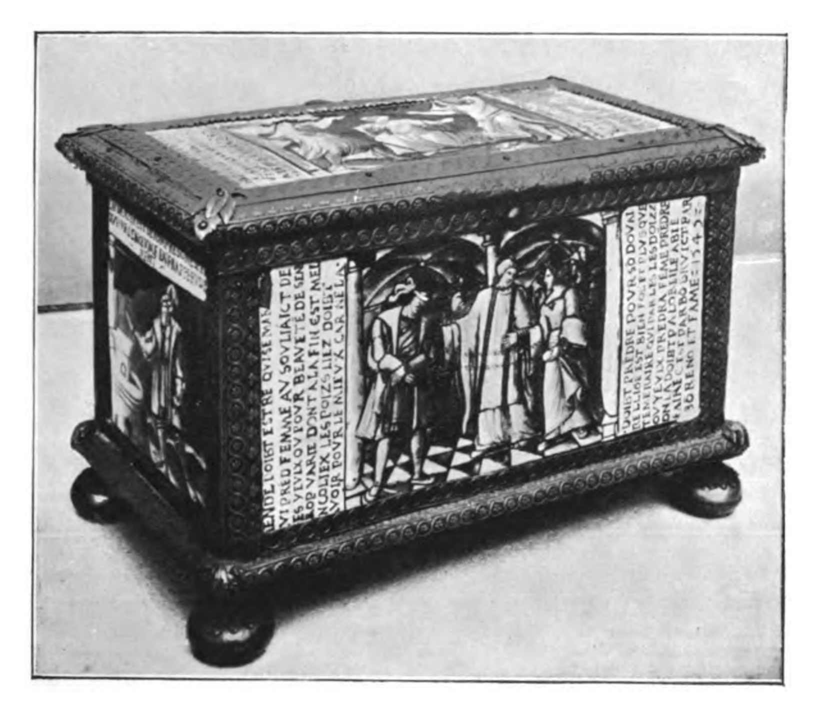
Mais la grande richesse du musée de l'Hôtel Pincé, ce sont les faïences de Palissy et les émaux peints de Limoges. Le choix des objets, dans ces deux séries, est vraiment remarquable. Quelques-uns d'entre eux ont figuré avec honneur au Petit Palais, en 1900.

Ce sont d'abord trois plats de Palissy, d'une superbe qualité d'émail (un grand plat décoré de poissons et deux plats oblongs à décors d'ornements, avec des émaux violets et des marbrures irisées d'un ton excellent), et une grande plaque rectangulaire, représentant une figure de Fleuve appuyée sur une urne. Cette dernière pièce peut être comparée, sans désavantage, à la fameuse plaque de la collection Spitzer, aujourd'hui au musée du Louvre.

Les émaux peints forment un ensemble tout à fait rare. Aucune collec-

1. L'héliogravure de M. Maccard a été exécutée d'après un cliché de M. Cauville, le très habile photographe d'Angers.

tion publique française, en dehors du Louvre et du musée de Cluny, ne pourrait être mise en balance avec celle qui est exposée au musée de l'Hôtel Pincé; les musées de Troyes et de Limoges, qui possèdent cependant des séries importantes, sont incontestablement moins riches. Les principales pièces, y compris les deux salières et le coffret, proviennent du



COFFRET DE MARIAGE, EN ÉMAIL PEINT, PAR COULY NOUAILHER
(Limoges, XVIe siècle. — Musée de l'Hôtel Pincé).

cabinet Turpin de Crissé. Je relève sur mes notes celles qui m'ont le plus frappé :

Un petit *Coffret de mariage*, en grisaille, dans son ancienne monture en argent doré, avec la date de 1545, et le monogramme *C. N.* (Couly Nouailher). Pièce précieuse et d'un style charmant, d'un maître peu commun; devises en français; conservation parfaite. Ce coffret, qui provient du cabinet Denon, fut très remarqué au Petit Palais; il serait digne de figurer dans les plus grandes collections. J'en joins la reproduction à ces lignes. — Un *Portrait d'homme*, d'un style serré, individuel. Très bonne pièce dans

la manière de Léonard Limosin, et, comme dessin, dans le goût de Claude Corneille, de Lyon. J'en donne également la reproduction. — L'*Hector Troyen*, daté de 1541, médaillon en grisaille et or, vraisemblablement de Pierre Reymond, de la qualité et du genre du célèbre petit médaillon d'*Hercule et Antée*, du musée de Dijon. — Deux salières merveilleuses, de forme hexagonale, montées en argent, du même Pierre Reymond, représentant en fines grisailles *l'Histoire et les Travaux d'Hercule*. — Le *Jugement de Pâris*, coupe en grisaille, signée *P. Courteys*, et une autre coupe de Pierre Reymond, représentant l'*Automne*, avec le monogramme *P. R.* — Une *Nativité de saint Jean*, plaque en grisaille de Pierre Courteys, et un autre excellent panneau, d'exécution ferme et brillante, l'*Eau (Aqua)*, par Jacques Laudin, avec l'inscription au revers : *Laudin, émailleur du faubourg Demagnine, à Limoges*.

Cette industrie de l'émail peint est une chose bien française; elle a duré deux siècles environ, depuis cet étonnant et mystérieux Monvaerni, dont les productions sont des oiseaux rares de la curiosité, et ces beaux Pénicaud, aux paillons rutilants, aux chauds reflets; depuis les Léonard Limosin, si riches de couleurs, les Nouailher, les Pierre Reymond et les Courteys, si délicats, jusqu'aux Laudin, encore de maîtrise, mais tout proches de la décadence. Le grand orfèvre Falize avait senti tout ce qu'on pouvait tirer de cet art merveilleux; il a formé des élèves qui déjà font école, et dont les remarquables travaux ont préparé la renaissance de l'émail peint.

Louis GONSE





ARTISTES CONTEMPORAINS

CAROLUS-DURAN



E maître Carolus-Duran, qui était depuis longtemps très célèbre, commence seulement à être un peu connu.

Lorsqu'il était simplement célèbre, il subissait les inconvénients de la célébrité, c'est-à-dire les légendes plus ou moins bienveillantes, les appréciations ironiques sur l'œuvre et la personne, et cette espèce de gentille coalition instinctive de tous les moins beaux sentiments de la nature humaine envers ceux qui, à grand labeur, ont pu conquérir une situation au-dessus de la moyenne.

Maintenant qu'il a vécu assez longtemps — car vivre, tout est là ! — pour qu'à la célébrité s'ajoute une meilleure appréciation de son caractère et de sa personnalité, le portrait actuel est tout à fait différent de la première version. Vaincre les hommes à force de bonne grâce et de bonté, triompher des résistances à force de travail, en un mot changer les opinions toutes faites, sans s'être préoccupé d'attaquer ces opinions directement, c'est là un cas peu fréquent, et qui est d'une âme peu commune. La méthode

inverse est plus générale : on se lasse plus volontiers d'entendre proclamer qu'Aristide est un juste, que de lui découvrir cette vertu.

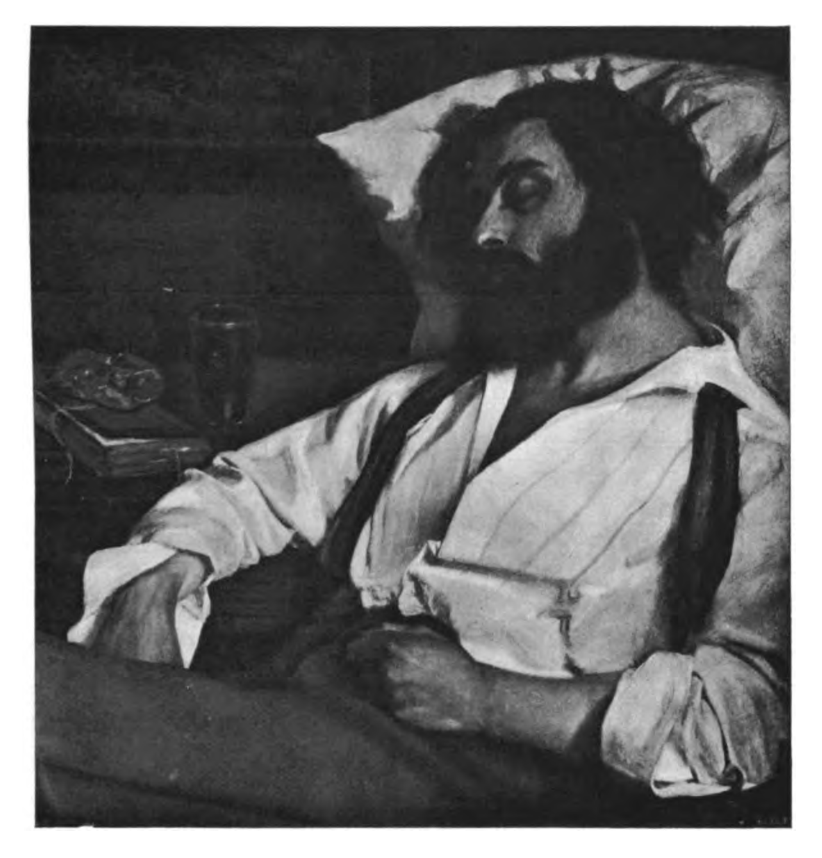
Rien ne saurait nous être plus agréable que d'étudier ici ce phénomène artistique et humain. Ne fût-ce qu'à un point de vue purement personnel, égoïste même. Il n'y a pas d'exercice plus ingrat, lorsqu'on a le malheur de n'être pas né flatteur, que d'écrire sur les personnages très en vue. Tout a été dit sur eux, et, par suite, on court le risque d'être banal. D'autre part, même lorsqu'on est disposé à louer un homme digne de sympathie ou telles parties d'une œuvre méritoire, on se trouve en présence de tant de jugements bien formulés qui ont précédé le vôtre, que l'on est voué à l'obligation, soit de l'écœurement en employant des épithètes usées, soit du paradoxe en voulant trouver des points de vue originaux.

Nous sommes heureux que la tâche nous ait été confiée ici de tenter une esquisse de la physionomie de M. Carolus-Duran, puisque cette publication coïncide précisément avec la période où, en quelque sorte, une justice nouvelle lui a été rendue. De la sorte, le portrait ne ressemblera pas à ceux qui auront pu déjà être tentés, et cependant il n'en sera que plus ressemblant.

L'occasion est bonne d'ailleurs pour offrir ce crayon au public. Cette année a été, pour M. Carolus-Duran, particulièrement brillante. Son Salon était d'un éclat, on dirait volontiers d'une jeunesse, tellement intense que pas une appréciation discordante ne s'est élevée, et qu'au contraire on a vu la jeune école artistique revenir au maître, comme pour lui apporter un hommage et lui demander une direction. Puis, en même temps, on a organisé, à la galerie Bernheim, une exposition de nombreuses œuvres, soit anciennes, soit récentes, et cette manifestation a remporté tous les succès et toutes les consécrations. On s'est trouvé ravi de revoir des œuvres célèbres et de constater qu'elles n'avaient pas la ride la plus légère, qu'au contraire elles s'étaient même embellies matériellement avec les années. Les œuvres récentes, qui avaient à affronter ce voisinage souvent redoutable des aînées, accusaient une belle évolution, mais montraient une maîtrise égale et une jeunesse aussi grande. Enfin (tout au même moment), l'État achetait ce morceau de premier ordre, *le Vieux lithographe*. Et tout cela aux applaudissements du public et des artistes. Le peintre a donc lieu d'être satisfait, et nous avons lieu de l'être pareillement. Car les hommages rendus à

ceux qui soutiennent notre prestige dans le monde intellectuel valent mieux pour nous-mêmes que les dénis de justice et les risées que nous infligeons parfois à nos meilleurs, quitte à nous raviser lorsqu'il n'est plus temps.

Pendant très longtemps, M. Carolus-Duran a connu cet étrange désac-



Le Convalescent (fragment).

cord entre les brillants succès que lui valaient ses œuvres et le refus de cette sorte de popularité que l'on accorde souvent à des figures médiocres, d'autant plus volontiers qu'elles ne gênent personne. De plus, toute la première partie de sa carrière a été en proie aux luttes les plus difficiles et les plus pénibles, et ses premiers succès sont loin d'avoir coïncidé avec ses débuts.

Si l'on ajoute à cela que, pendant toute sa carrière, cet homme, que

l'on se plaisait à représenter ironiquement si sûr de lui-même et si satisfait de ses productions, a toujours travaillé avec une grande inquiétude, on aura déjà un premier aperçu assez inattendu sur l'envers d'une gloire.

En revanche, nous ne voulons pas que cette première mise en place des grandes lignes d'une physionomie soit par trop triste et trop grimaçante, et nous devons ajouter sans retard que l'artiste a connu des joies supérieures à celles qu'auraient pu lui réserver une vie plus assujettie, une carrière moins franchement indépendante que la sienne, et que, s'il n'a jamais pris le pinceau sans être aussi troublé par les difficultés de son art que passionné pour ses beautés, il a eu, entre autres privilèges, celui de ne faire jamais que ce qu'il voulut.

On va peut-être penser que nous nous livrons là à bien des considérations de psychologie qui n'ont pas grand'chose à voir avec un chapitre de critique et même de biographie artistique. C'est justement notre dessein. Peu importent des dates et des descriptions de tableaux. C'est l'étude d'un homme qui nous intéresse. De même que l'art, à mesure que nous avons avancé dans les années et dans la fréquentation des musées et des expositions, ne nous a paru digne d'attention et d'étude qu'en tant qu'expression de la vie (c'est même pour cela que tant de *productions* artistiques, ou soi-disant telles, nous laissent extraordinairement indifférent); de même, ce qui nous attache de plus en plus dans l'examen d'une physionomie, c'est l'homme encore plus que le peintre, le cœur et l'esprit plus que la palette et les brosses. Et cela est bien naturel, puisqu'il est entendu d'avance que si le peintre n'était pas parmi les premiers, sous quelque rapport, nous ne nous en occuperions pas. En raisonnant autrement, on se limite au jargon de la critique d'art courante, qui a été tellement répandu en ces dernières années, — et quoi que nous fassions, nous n'avons que la crainte de ne pas réussir à y échapper complètement.

Ce qui nous permet de retarder un peu cette fatalité, c'est que, pendant sa première partie, la carrière de notre maître a des aspects de romanesque qui nous font éviter les écueils de la biographie d'ateliers.

M. Carolus-Duran naît en 1838, à Lille. Son grand-père paternel était d'origine espagnole, ce qui, dans une certaine mesure, explique dès l'abord et le type physionomique et les affinités d'art. L'oncle de son grand-père maternel était le célèbre voyageur Chardin, de qui les récits d'explorations



L'Assassiné

(Musée de Lille).


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

ont eu un si grand succès au XVIII[e] siècle, et le frère de cet aïeul était écuyer à la cour de Louis XVI. D'ailleurs, si ces ascendants avaient pu transmettre au jeune garçon des affinements de race et des aristocraties de goût, il ne leur devait point la fortune, et il sentit de très bonne heure la nécessité de se suffire.

Les premières études qu'il fit à l'école municipale de Lille le portèrent assez rapidement à sentir s'éveiller en lui le goût du dessin. Mais ses essais risquèrent de sombrer irrémédiablement devant le peu de clairvoyance de son premier professeur; j'ai oublié le nom de ce bonhomme qui, d'après le croquis que l'on m'en a tracé, parait avoir été une brute assez réjouissante. Cet «artiste», qui parlait surtout le charabia septentrional et passait son temps à se répéter avec orgueil : « J'sis sculpteur! » contraignait son élève à faire pendant de longs mois du dessin linéaire, et devant le visible dégoût que l'enfant manifestait pour cet exercice, le déclarait totalement inapte à devenir un artiste comme lui. Peu s'en fallut que les parents ne prissent trop au sérieux cette consultation. Heureusement l'écolier eut la chance de rencontrer un peintre lillois, Souchon, qui l'encouragea, le soutint et fit prévaloir une opinion contraire à celle du sculpteur municipal. Tempérament sage, mais esprit nullement dépourvu d'originalité, Souchon parait avoir rendu de réels services à son élève, et celui-ci a conservé de lui un souvenir cordial et attendri. Il lui fit, entre autres, obtenir une pension de la ville, en 1859, et le jeune homme partit pour Paris avec l'empressement que l'on peut deviner. A vingt et un ans, on a des forces de résistance merveilleuses. Nous n'avons, la plupart d'entre nous, qu'à faire ce retour plus ou moins mélancolique, et nous nous rappelons tout ce que nous pouvions supporter alors. Pouvions-nous même dire que nous «supportions» les épreuves, les privations? Non. Nous ne nous en apercevions pas toujours : nous pensions à autre chose.

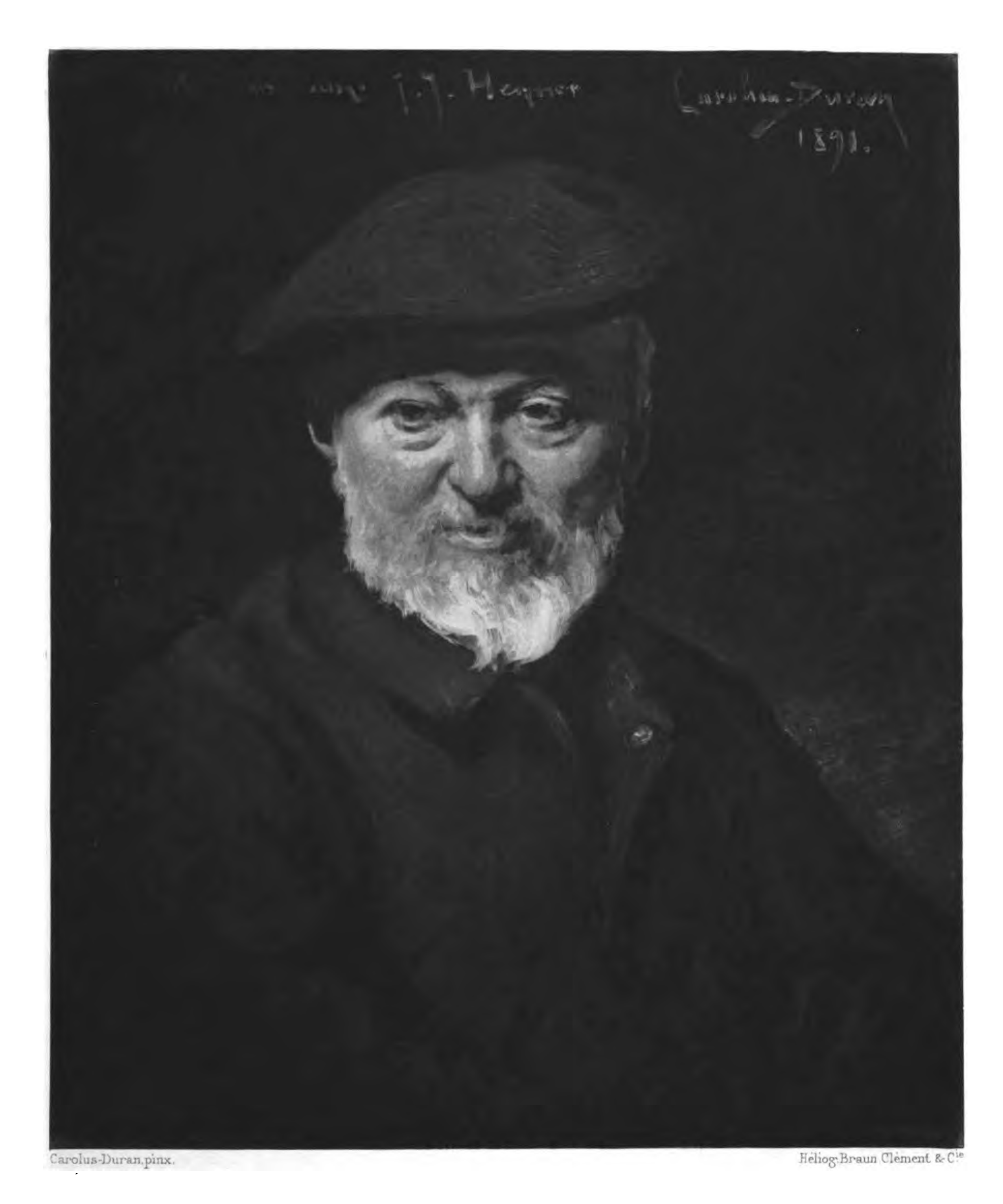
Les subsides lillois étaient juste, très juste, ce qu'il fallait pour pouvoir penser à cet autre chose. Mais, au bout de deux ans, en 1861, la pension même était supprimée... Plus d'une fois le jeune peintre a traversé les jardins du Luxembourg sans avoir dîné, ces jardins qu'il traverse aujourd'hui, accompagné d'élèves ou d'amis, tantôt pensif, tantôt gai et entraînant comme aux jeunes années, toujours d'humeur égale, d'entretien courtois et élevé. Les camarades qu'il rejoignait alors, à la terrasse de quelque

café, ne se doutèrent jamais qu'il avait l'estomac vide et les regards plongés dans le noir.

Pendant ce premier séjour à Paris, Carolus-Duran fréquenta assidûment le Louvre, mais nullement l'École des Beaux-Arts. Il n'eut pas de maître. Le seul atelier qu'il connut, pour la nécessité matérielle de travailler quelque part et d'avoir des modèles, fut l'académie Suisse, où il se rencontrait avec Fantin-Latour. Ainsi, dès le commencement, l'artiste est posé en parfait indépendant, non systématiquement et par bravade, car nul n'a plus que lui le sens de l'admiration et le respect des belles choses, mais par tempérament libre et plein de fierté. Il ne veut devoir qu'à lui-même toutes ses acquisitions. Ce n'est pas toujours le chemin le plus direct pour réussir, et cela explique que tant d'autres, moins braves, préfèrent des chemins mieux frayés.

En 1860, Carolus-Duran prend part, à Lille, au concours Wicar, institué par le célèbre amateur d'art et donateur des précieuses collections que tout visiteur du musée a étudiées et admirées. Ce concours n'était pas précisément un concours pour rire. Il fallait y faire preuve de connaissances en perspective, en anatomie, en peinture, en composition et en expression, enfin exécuter un tableau. Carolus-Duran eut le prix, et comme tableau fit cette *Visite au convalescent*, œuvre très importante, comprenant plusieurs personnages, qu'il détruisit plus tard, en un de ces jours de doute et de mécontentement qui correspondent si peu aux vieilles légendes, n'en conservant que deux fragments. Ces fragments, dont on a pu apprécier la puissante couleur et le métier vraiment robuste, non exempt d'une certaine influence de Courbet, sont l'homme en chemise rouge, couché tout faible et tout pâle, et le grand chien à la laine blanc et feu, morceau franc comme une étude de maître, qui révèlerait à lui seul quelle sûreté avait acquise le peintre par ses seuls moyens.

La bourse de voyage que Carolus-Duran obtient alors lui fait prendre sans tarder le chemin de l'Italie, vers 1862. Il s'arrête à Rome, cela va sans dire, mais il ne s'y fixe point. Il a une façon à lui, encore, de faire son École de Rome. Celui qui, à la première heure, n'avait pas été attiré à Paris par la lumière académique, n'avait pas grande propension, comme on pense, à s'y brûler les ailes à Rome. Il se cloître dans un couvent des environs de la cité éternelle, au monastère de Subiaco. Auparavant, il avait



Carolus-Duran, pinx. Héliog. Braun Clément & Cie

J.-J. HENNER

Revue de l'Art ancien et moderne. Imp. Louis Fort Paris



vécu un peu à Cervara. Il est resté un souvenir de Cervara : le petit *Portrait du vicaire*, peinture serrée, mais généreuse, précise comme un primitif, mais primitif vénitien plutôt que florentin, et qui, par la sévérité de son caractère, comme par la matière suffisamment nourrie, ferait penser un peu



Mlle Croizette.

à la manière d'une étude de Carpaccio. Pourtant Carolus-Duran n'alla à Venise qu'après cela, en 1863.

Les mois de Subiaco ont été peut-être les plus terribles pour l'artiste et pour l'homme, car ce furent des mélanges d'exaltation et de désespoir qu'expliquent suffisamment la vie recluse, l'éloignement de Paris, l'absolue incertitude de l'avenir, la beauté de la région, alternant avec la déprimante et sombre monotonie de pluies lourdes, atroces, interminables, pendant lesquelles la nature et la vie semblaient à jamais condamnées au gris, et

par dessus tout cela les émotions produites sur un tempérament nerveux, sur une sensibilité vive, par le voisinage immédiat de la vie religieuse.

Et cependant ce n'étaient point des heures perdues, ni pour l'étude, ni pour le travail, ni pour l'énergie même. Semblable à ceux qui se sont livrés pendant longtemps, volontairement, à des exercices pénibles et endurcissants, et pour qui, après cela, la lutte est plus facile et les efforts plus naturellement tentés, il sortait de là mieux aguerri à la vie et à l'art. Venise lui paraissait singulièrement lumineuse après les sévérités de la campagne romaine, et il goûtait surtout avec joie un séjour à Pompéi, en 1864, en compagnie de Français, de Sain et d'Hamon.

Le séjour à Subiaco n'était, disions-nous, pas plus perdu pour le travail que pour l'énergie. Le peintre y a exécuté, outre de nombreuses études de paysage, des dessins, des portraits, un très grand tableau, conservé dans son atelier, *la Prière du soir*, des moines, dans la campagne, priant avec ferveur, composition qui renferme de très belles parties, et qui faillit jouer à l'artiste le plus mauvais tour. Il avait obtenu, en effet, de faire poser les religieux en plein air, et après divers accidents, dont le moindre, presque inévitable pour une toile de cette dimension, avait été la chute de l'œuvre, manquant détruire son auteur et elle-même, il approchait joyeusement de la fin, si joyeusement même, que, grimpé sur son échelle pour en terminer les parties supérieures, il chantait à pleine voix les plus beaux airs de son répertoire et oubliait, en peignant le ciel, qu'il était lui-même entre ciel et terre. Il l'oubliait au point de se croire à l'atelier, et, pour mieux voir sa toile, de « prendre du recul », c'est-à-dire de tomber dans le vide. Les moines, sinon lui, en furent quittes pour la peur.

Cette histoire de chansons nous fait penser, par association d'idées, que Carolus-Duran avait alors une voix admirable, voix qui a conservé de beaux restes, maniée qu'elle est avec une méthode excellente et un grand goût. On sourira peut-être que nous attachions quelque importance à ce que, sur la terre par excellence des beaux chants et des belles voix, le maître ait senti s'éveiller en lui une réelle vocation musicale et fleurir ses dons en ce sens. En plaisante qui veut, surtout parmi ceux qui ont la mesquinerie de railler les dons qu'ils ne possèdent pas, et qui supposent qu'être incomplets ou moins complets que d'autres, est une preuve de supériorité. Pour moi, j'aime à voir une belle nature se manifester par le plus de privi-



La Dame au gant
(Musée du Luxembourg).


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

lèges possible, et si je ne crois pas qu'il faille exiger qu'un grand peintre ait la voix juste, sache lire la musique et la comprendre, je ne pense pas non plus qu'une façon de plus de sentir le beau diminue sa valeur picturale. Ce n'eût pas été l'avis de M. Ingres, qui, malgré qu'on ait plaisanté son violon, s'y connaissait excellemment en musique, ni de Corot, qui avait aussi la voix belle et comprenait vivement Mozart ; ce n'est pas l'avis de M. Hébert, qui se passionne pour l'art musical, au point de chercher passionnément à y « faire des progrès », passé quatre-vingts ans.

L'aptitude aux exercices du corps, à la pratique de tous les arts, à la connaissance des sciences même, que les artistes d'à-présent négligent si malheureusement, la facilité à apprendre et à parler les langues étrangères, sont des accomplissements que nous admirons par cliché, dans les artistes de la Renaissance, — parce qu'ils sont morts — mais que nous croyons drôle de tourner en charge, quand il s'agit des gens de notre temps et de notre pays. Ah ! que ce qu'on appelle l'esprit est un composé de bêtise, et que ce que les gens docilement croient drôle est triste à nos yeux ! Je crois plus agréable, plus délicat, plus consolant, de constater chez un homme toutes sortes de beaux dons. Je suis ravi de le voir à la fois beau peintre, bon musicien, habile escrimeur, excellent cavalier ; il me plaît de l'entendre parler le plus pur italien, après trois ou quatre ans de séjour en Italie, et aussitôt s'entretenir aisément avec les Castillans, après avoir vécu en Espagne. Cela me donne confiance dans la qualité de son esprit, et, par suite, de son art, de savoir que son esprit est souple, étendu, rapide, ouvert aux acquisitions multiples. La beauté physique n'est pas non plus un indice négligeable. Je loue fort Léonard, Rubens, Van Dyck, d'avoir allié l'étendue et la variété de l'intelligence à la sveltesse, à la force et à l'élégance du corps, d'avoir été non seulement des types de valeur intellectuelle, mais aussi des types de perfection virile. Enfin, si quelque chose, au contraire, est fait pour me surprendre et m'affliger, c'est que des « artistes », et en grand nombre, parmi ceux que priment nos écoles, reviennent d'un long séjour à Rome sans rien comprendre à la beauté du chant, et sans avoir pu se fourrer dans la tête un mot de l'admirable langue italienne.

J'attache donc une extrême importance à ces « détails » pour le portrait moral que je cherche à faire d'un homme, et j'aime mieux passer une ou deux descriptions de tableaux, qui s'affirmeront et dureront bien sans cela,

que d'omettre des traits de physionomie aussi caractéristiques, et même que de n'y pas insister.

Ici se termine la première partie d'une carrière d'artiste, et cette partie, malgré ses rudesses et ses incertitudes, a été cependant un assez beau rêve, ou, si l'on aime mieux, un assez enviable rêve de beauté.

En 1866, Carolus-Duran revenait à Paris, où il retrouvait la vie plus dure et l'avenir plus incertain que jamais. A ce point qu'il lui fallait, pour un temps, aller vivre à Lille, où il devait se contenter de faire quelques portraits à cent cinquante francs la pièce.

Mais une bonne fortune, si cela peut s'appeler ainsi, allait enfin lui échoir. Dans l'intervalle, il avait exécuté et exposé son grand tableau de *l'Assassiné*. On a revu à l'Exposition centennale cette pathétique page. C'est une œuvre qui, sans contredit, prend place parmi les plus importantes de l'école française du XIXe siècle. En elle-même, elle est d'une beauté d'exécution et d'un dramatique vrai dans la composition, qui ont frappé et désarmé les plus prévenus. A quoi tiennent cependant les opinions que se font le public et même les esprits les plus perspicaces et les plus soucieux d'équité? A un voyage au musée de Lille, pourtant si peu éloigné de Paris, ou bien au déplacement d'un tableau en temps d'Exposition universelle! Quelques personnes étaient bien allées à Lille et avaient, en effet, remarqué cette œuvre; elles en avaient ressenti quelque surprise; mais le gros du public ignorait *l'Assassiné*. Les belles œuvres gagnent au temps; on pourrait même dire qu'elles gagnent à voyager, quoique cette épreuve soit relativement rare et n'ait pas le caractère de fatalité de celle des années. Un beau tableau semble trouver des vertus nouvelles, à être transporté dans une atmosphère et sous une lumière différentes. Nous en avons personnellement fait plus d'une fois la constatation dans les grandes occasions de ce genre, notamment aux expositions de Rembrandt, de Van Dyck, et à diverses autres. Les tableaux qui ne devaient leur puissance d'effet qu'à des circonstances extérieures, emplacement historique, façon habile de présenter ou d'éclairer, bonnes dispositions du spectateur en voyage, etc., perdaient tout ou partie de leur auréole. Mais les œuvres vraiment fortes en elles-mêmes donnaient lieu à de véritables découvertes et inspiraient toujours des enthousiasmes rajeunis. *L'Assassiné* supporta vaillamment cette expérience en 1900, et

s'il fut une raison de plus pour les admirateurs du maître de lui marquer leur plaisir, il fut pour beaucoup d'autres — même parmi ceux qui n'ignoraient point Lille et son musée — une occasion de revirement.



Mme la Comtesse de Pourtalès.

Mais ce n'est pas encore l'histoire récente que nous écrivons ; nous n'en sommes qu'aux années de début où ce tableau signale vraiment, dans la mesure que l'on va voir, une date heureuse. Quand on a entrevu, comme

nous venons de le faire, les difficultés multiples dont se hérisse la route pour un jeune homme obscur, dépourvu de toute certitude et de tout appui, malgré toute la bravoure et toute l'énergie dont il peut instinctivement sentir des réserves en lui, on se rend compte de la force de volonté et de la flamme artistique qu'il lui a fallu pour mener à bien un effort aussi considérable. Le grand artiste n'est jamais un faible, lorsqu'on y regarde de près et que l'on passe les biographies au crible ; si quelque chose peut nous prouver qu'il y avait un grand artiste en M. Carolus-Duran, c'est bien cette belle aventure.

L'Assassiné fut acheté. Et voici en quoi consista la « bonne fortune » dont nous parlions à l'instant. L'offre fut de cinq mille francs. Mesurez l'effort, et le temps, et la peine, en laissant de côté la valeur artistique elle-même de l'œuvre, et décidez vous-même si cette somme est en proportion avec tout ce qu'elle prétendait payer. Oui, vraiment, la bonne fortune est plutôt amèrement ironique. Eh bien, malgré tout, l'événement transforma cette médiocre aubaine en une première et décisive prise de possession de la voie à suivre, du succès, et par suite de la fortune même. Ceci demande à être expliqué.

Cette somme, qui n'assurait pas à l'artiste la vie pour bien longtemps à Paris, il prend la résolution chevaleresque de la semer sur les chemins. En d'autres termes, le voilà parti pour l'Espagne, où il possède des châteaux, et où tout son avoir durera ce qu'il durera. Mais on peut dire qu'à ce moment il n'y a pas d'homme plus riche que lui, puisque son talent va se transformer, sa véritable personnalité se dégager, et Velazquez lui être révélé ! Nous avons vu qu'à part l'excellent M. Souchon, élève de David, M. Carolus-Duran n'avait pas eu de maître à proprement parler. Il est même surprenant, avec la force et le côté généreux de sa nature, que Rubens, Van Dyck, les grands Flamands, dont tout peintre né dans le nord est plus ou moins tributaire à ses débuts, n'aient pas exercé, semble-t-il, sur celui-ci la moindre influence. Ce n'est que plus tard, par réflexion pour ainsi dire, qu'il se mettra, comme nous le verrons, à interroger quelque peu le secret du plus grand d'entre eux.

ARSÈNE ALEXANDRE

(A suivre.)





PETITS MAITRES DU XVIII[e] SIÈCLE

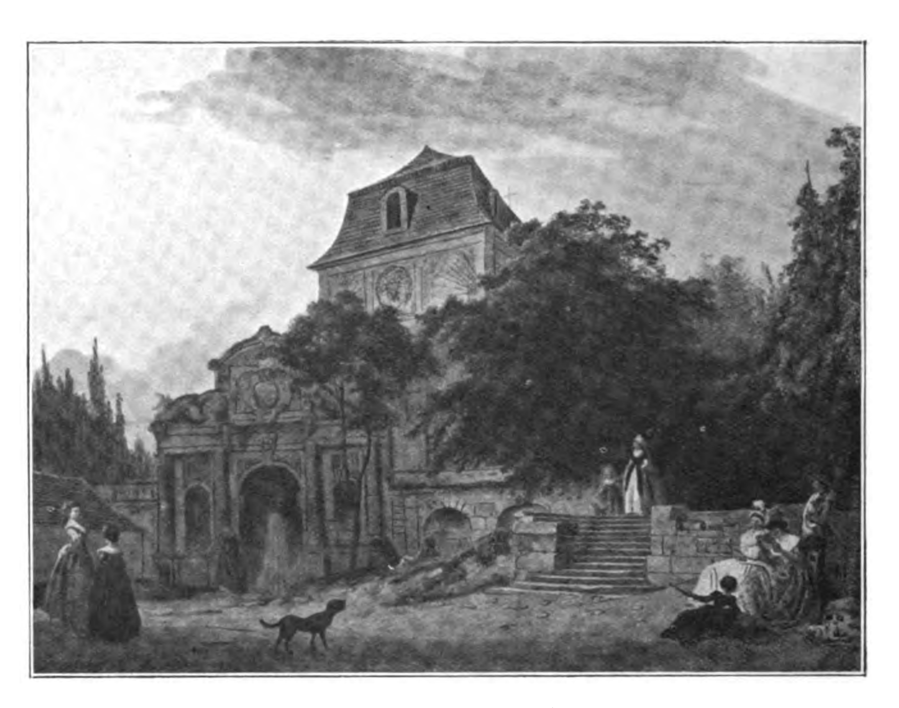
JEAN-BAPTISTE HILAIR



Sur la paroi nord de la salle du XVIII[e] siècle, au musée du Louvre, non loin de *la Cruche cassée* et de *la Laitière*, qui accaparent à leur détriment l'enthousiasme des badauds et les faveurs des copistes, deux trumeaux ronds, d'un arrangement gracieux et d'une coloration tendre, où sourient les grâces un peu mièvres du style Louis XVI, portent sur leurs cartels ces titres : *la Lecture* et *la Musique*, et cette indication d'auteur : *Jean-Baptiste Hilaire*. Aucune date de naissance ni de mort, un nom estropié, voilà à quoi se réduisent les confidences de l'administration. Son savoir ne va guère plus loin : les registres officiels d'immatriculation portent, en effet :

« Provenance, palais de Fontainebleau ; entrée, *la Lecture*, 16 mars ; *la Musique*, 8 août 1889 ». Et c'est tout. Ouvrons maintenant l'utile catalogue illustré de MM. Lafenestre et Richtenberger ; après avoir consciencieusement décrit les deux tableaux, il ajoute, à la table : « On n'a aucun renseignement sur cet artiste, qui vivait à la fin du siècle dernier ».

Cette ignorance avouée d'une part, cette documentation intime de



LA FONTAINE DE MÉDICIS, AU LUXEMBOURG
(Collection de M. Victorien Sardou).

l'autre, voilà de quoi piquer au jeu les gens curieux. Étant de ceux-là par nature, je me suis tout d'abord avisé d'examiner la signature des deux panneaux et, malgré la malencontreuse balustrade qui, par peur de sévices imaginaires, tient à l'écart le spectateur inoffensif, j'ai pu déchiffrer, ici sur un arbre situé à droite de la composition, là sur un grand vase placé à gauche, cette identique inscription : *J. B. Hilair*, *1781*. L'orthographe de l'administration est donc erronée : indice précieux, comme on va le voir.

Les cartons du Louvre ne contiennent aucun dessin ou lavis du peintre. De patientes recherches au musée Carnavalet n'ont rien révélé.



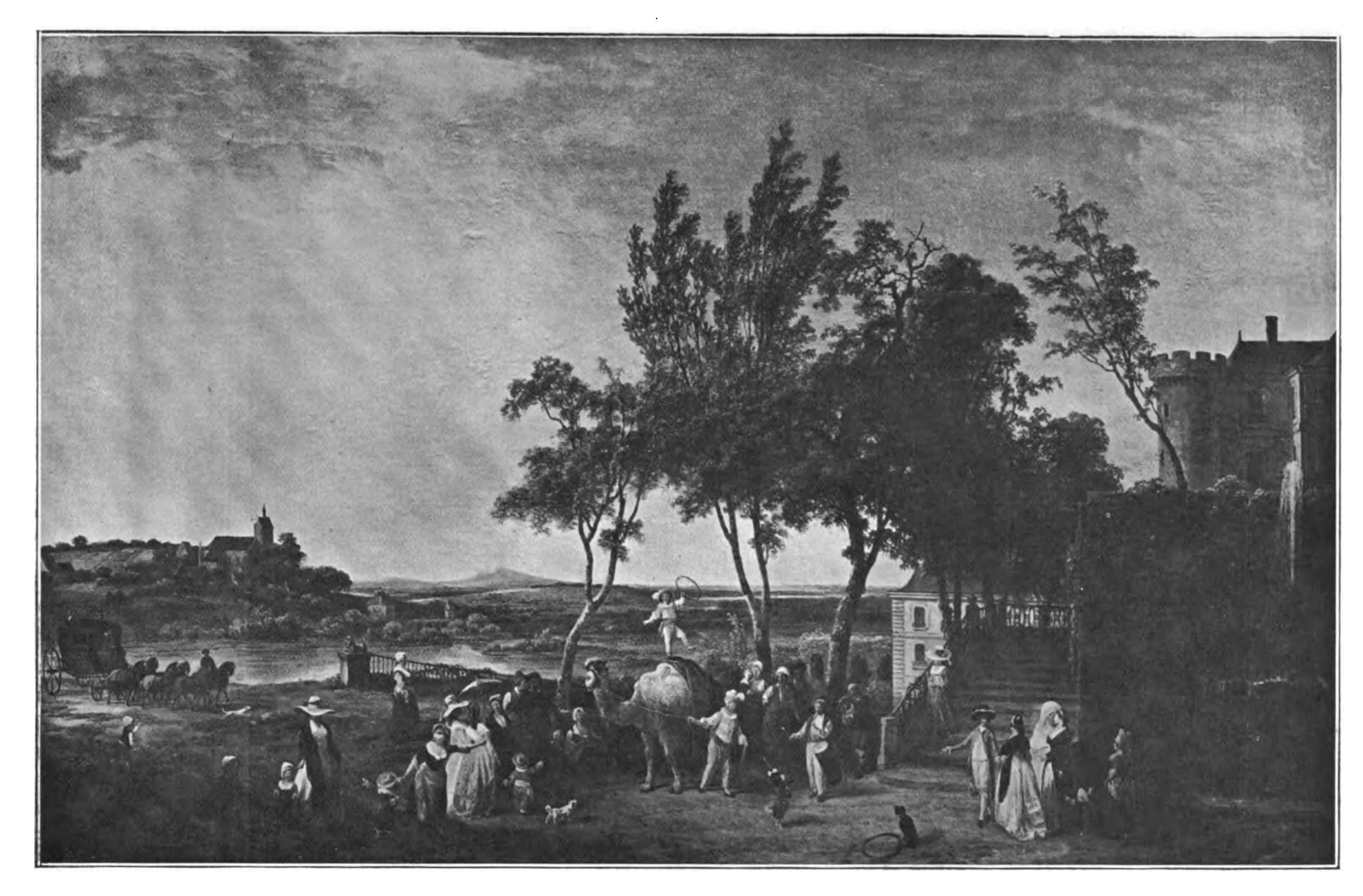
La Musique
(Musée du Louvre).

Serons-nous plus heureux au Cabinet des Estampes? Du premier coup, l'obligeant M. Bouchot me désigne le recueil des vues de Paris, acquis de feu l'architecte Destailleur, comme contenant plusieurs aquarelles signées du même nom que les tableaux du Louvre. Je m'y reporte ; point de doute : c'est bien la même vision fraîche, la même ordonnance gracieuse. Les aquarelles, au nombre de douze, représentent divers aspects du Jardin des Plantes et une vue du Panthéon ; toutes sont signées *B. Hilair* et datées, soit de 1794, soit, dans le nouveau style, de l'an III de la République. Poursuivant mon enquête chez divers amis de l'ancien Paris, je découvre chez M. Victorien Sardou deux grands lavis en couleur reproduisant deux parties du jardin du Luxembourg et signés *J. B. Hilair, 1793*. L'habileté de la mise en place, l'heureux rendu des architectures, le piquant des petits personnages dénoncent notre artiste comme un illustrateur né. Et, de fait, dans un des plus beaux ouvrages à gravures du XVIIIe siècle, le *Voyage en Grèce* du comte de Choiseul-Gouffier, le même nom figure au bas d'une centaine de planches, les plus importantes et les plus réussies. Hilair s'était embarqué, avec la suite de notre ambassadeur à Constantinople, en mars 1776, sur *l'Atalante*. Il remonta la côte de Carie et d'Ionie, visita Coron, Sifanto, Santorin, Tiné, Paros, Antiparos, Chio, Patmos, Rhodes, etc., revint à Smyrne, en copiant au passage les ruines de Telmessos, Mylesa, Milet, Éphèse, atteignit par terre Pergame, puis gagna les Dardanelles, en s'arrêtant sur les bords du Scamandre, qu'il explora minutieusement, et ensuite Abydos, Lampsaque, Parium, etc. Le circuit finit à Constantinople, dont tous les aspects sont retracés dans les planches de la relation. Celle-ci parut en 1782, en trois volumes in-folio ; le quatrième, rédigé sur les notes de l'auteur, décédé dans l'intervalle, par les hellénistes Letronne et Barbié du Bocage, ne fut publié qu'en 1822. Dans la préface de ce dernier, l'éditeur se félicite du concours que lui a apporté « l'artiste distingué » Hilair. A défaut de l'époque précise de la mort du peintre, impossible à fixer, par suite de la disparition des registres de l'état civil dans les incendies de 1871, voici donc la preuve faite de sa survie à un âge assez avancé.

Le dépouillement des catalogues d'expositions fournit encore quelques données intéressantes. Il y apparaît comme élève de J.-B. Leprince et domicilié rue Neuve-Sainte-Geneviève. En 1780, l'exposition annuelle de la

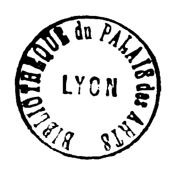
Jeunesse, qui se tenait sur la place Dauphine, montre de lui une vue du Sérail, où il a sans doute repris et développé un de ses dessins du *Voyage en Grèce ;* en 1782, c'est, à l'exposition du Salon de la Correspondance, un paysage représentant des ruines, avec figures d'hommes dans le costume du Levant, auquel on peut attribuer la même origine. Au Salon de l'an V, on le voit représenté par un paysage avec figures et animaux (n° 207) et un dessin colorié, *Déjeuner sous un berceau* (n° 208). Dans l'intervalle de ces deux dates se place une gravure de J. Mathieu d'après un dessin de lui reproduisant les traits d'un nommé Blaise Ferrage dit Seyé, assassin désigné sous le sobriquet de l'Anthropophage et dont le dernier crime est raconté par le *Mercure de France* (1783, n° 10). D'autre part, le catalogue du célèbre cabinet Paignon-Dijonval, rédigé par Bénard en 1810, y accuse la présence de dix ouvrages de notre peintre, parmi lesquels trois dessins inspirés des fables de La Fontaine : *le Cheval et le Loup*, *le Renard qui a la queue coupée* et *le Vieillard et ses enfants*, divers sujets de genre, de chasses et d'animaux ; enfin, trois souvenirs de ses voyages : deux « intérieurs de cabarets russes, où l'on voit des soldats boire et caresser des filles » et « des Turcs regardant construire une maison ».

Au cours des grandes ventes d'objets du XVIIIe siècle, survenues pendant ces dernières années, quelques ouvrages d'Hilair ont passé aux enchères. C'étaient, à la vente Muhlbacher, un dessin, ovale en largeur, à la plume, lavé d'encre de Chine, représentant, dans un parc à terrasse, une sultane étendue sur un canapé ; à la vente de Bryas, une aquarelle, *Retour de la foire :* des paysans, suivis de leurs bestiaux, parcourent un paysage agreste, longeant un rocher d'où s'échappe un torrent ; et un dessin au lavis, rehaussé de blanc à la gouache, signé et daté de 1781, « portrait de femme en robe rouge, décolletée et coiffée d'un bonnet, écrivant sur un petit bureau ». La vente Lelong vient de nous apporter un contingent plus considérable, avec un tableau à l'huile, *les Saltimbanques au château*, signé et daté de 1788. Un bateleur en turban tient en laisse un dromadaire sur lequel danse un enfant, un cerceau à la main ; un tambourinaire fait présenter les armes à un chien savant ; à droite, un groupe élégant de châtelains auprès d'un jet d'eau ; sur l'escalier, qui accède au manoir à tour crénelée, une jeune femme en bleu descend, un chien dans les bras ; à gauche, divers spectateurs ; un carrosse à six chevaux débouche le long d'une



Les Saltimbanques au chateau

(Collection de M. André Lehideux-Vernimmen).


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON





J B Hilair pinx — A Besse sculps

LA LECTURE

(Musée du Louvre)

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Ch Wittmann


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

rivière, dont une église domine le bord opposé. L'autre toile, moins importante, simule un parc animé de personnages. Devant un bassin, un seigneur et sa femme regardent les poissons que des pêcheurs leur présentent. Cinq hommes ramènent un filet. A droite, près d'une tente, des valets, dont l'un porte des bouteilles sur un plateau. Divers personnages se promènent. Au fond, un château, flanqué d'une tourelle, que précède un parterre français.

Enfin, M. Marcel Thévenin possède une aquarelle gouachée, provenant de la vente Bouillon, qui est un morceau caractéristique : sur une terrasse précédant un portique corinthien, un jeune homme en lévite grise, une main dans son gilet couleur brique, cause avec deux femmes, l'une en blanc vue de profil, l'autre, de dos, en rose avec un fichu noir, tenant par la main un petit garçon; une sorte de Savoyard montre à ce dernier une tourterelle apprivoisée. La composition respire la distinction un peu roide qui anglicise les planches du *Monument du costume* consacrées à la vie de château.

Là s'arrêtent, à l'heure qu'il est, les renseignements que j'ai pu recueillir sur Hilair. Ils sont assurément bien incomplets et insuffisants, mais n'en constituent pas moins des points de repère précieux pour la chronologie de sa carrière et la caractérisation de son talent.

Je ne décrirai pas en détail les deux panneaux du Louvre, nos lecteurs en ayant la reproduction sous les yeux, mais il convient de noter tout d'abord le joli sentiment décoratif de *la Lecture*. Le banc rustique, le vase garni de plantes grasses, le treillage fleuri de roses grimpantes, la nappe argentée tombant d'une vasque voisine, l'ombelle légère des feuillages de droite forment aux deux figures un cadre léger, riant, de nature arrangée et parée. La femme assise, en robe rose passé, un nœud mauve aux cheveux, qui tourne un regard anxieux vers sa compagne, a quelque chose d'un peu dolent et alangui qui rappelle les poupées de harem chères au maître d'Hilair, Le Prince, et semble se ressentir de son propre voyage en Orient; mais l'autre, sous son coquet chapeau de paille, son mantelet de soie noire, sa robe blanche, forme un accord d'une distinction, et, pour l'époque, d'une nouveauté rare ; c'était, en effet, une hardiesse d'introduire le noir dans un trumeau de boudoir, une prouesse véritable de l'harmoniser de la sorte

aux tons environnants. Qu'importent, dès lors, le dessin défectueux du chat gris placé sur la gauche, l'insuffisance de volume de la tête de la liseuse, et la brièveté excessive de son bras? A la hauteur qu'occupait ce panneau, ces défectuosités étaient peu visibles; la légère et fraîche symphonie des colorations prenait, par contre, toute sa valeur dans l'encadrement neutre des architectures. *La Musique* n'est guère moins agréable; si la jeune fille qui chante, son cahier ouvert sur ses genoux, est d'un galbe bouffi et d'une expression vague, la guitariste qui se penche pour suivre les notes, dans son costume gris lilas, dont la bandoulière rouge orangé de l'instrument relève la saveur, avec son visage un peu sec, aux paupières saillantes, aux sourcils relevés, a tout à fait le type acéré, volontaire et fin des grandes dames du temps. Un jet d'eau lance sa fusée d'argent sur les fonds qu'il emperle et auxquels les frondaisons robustes du premier plan donnent une imprécision et un fuyant délicieux. Notons, dans ces deux panneaux, le charmant effet décoratif des eaux jaillissantes. Le XVIII[e] siècle, à son déclin, comprit à merveille le parti à tirer du mobile et capricieux élément; partout, chez Fragonard, chez Hubert Robert, cascades de ruisseler, gerbes de s'épanouir, mettant çà et là l'animation de leurs bouillonnements, la fraîcheur et l'iris de leur fine poussière. Ce goût, où les impressions de Versailles se mêlent aux ressouvenirs des parcs et des palais italiens, donne à toute la décoration mi-rustique, mi-rêvée de l'époque, un air de parenté et comme une identique signature.

Le tableau des *Saltimbanques au château* réalise encore un progrès sur les précédents ouvrages. La composition en est spirituelle et animée; le paysage, étoffé et moelleux dans les premiers plans, vaporeux et transparent dans les lointains, rappelle les meilleures pages hollandaises; quant aux petits personnages, l'aisance et la souplesse de leurs mouvements, la désinvolture de leur mise empruntent une vivacité particulière à l'éclat pétillant des tons. Tel couple de jeunes femmes en robes paille et rose, tel galant en redingote grise, gilet blanc, culotte jaune citron, sont du plus piquant ragoût, et je retrouve chez la dame qu'entretient ce dernier, en robe de satin blanc, l'écharpe noire aux épaules, un nœud mauve aux cheveux, la jolie harmonie, si personnelle, déjà notée dans *la Lecture*.

L'habileté qui se manifeste dans ces toiles, à marier les figures à un site donné, se retrouve dans les planches du *Voyage en Grèce*; elle y

apparaît même de plus en plus comme la caractéristique de l'artiste. En effet, les vues de simple nature y sont d'une littéralité un peu froide; mais dès qu'Hilair peut faire d'un paysage le support d'une composition, il fait preuve du plus vif sentiment pittoresque. Il possède à un haut degré l'art de disposer le motif, de distribuer les masses, de placer et d'occuper les acteurs de la scène. Je n'ai que le choix des exemples : le vieux platane aux immenses ramures de la place publique de Cos et les groupes de fumeurs qu'il abrite; le débarquement près de la tour Saint-Nicolas, à Rhodes, dont l'animation bien ordonnée fait songer à Joseph Vernet; le *Tournoi turc,* qui, avec ses petits cavaliers au galop, rappelle les sujets favoris de son fils. La *Halte de voyageurs* près de Doulac, où l'escorte turque fume paisiblement, avec cet art de savourer le repos qui distingue les Orientaux, où l'artiste dessine le site que lui indique un de ses compagnons, Choiseul-Gouffier sans doute, tandis qu'on embroche les volailles et que les bouteilles rafraîchissent au ruisseau, est composée à ravir et ne pâlit pas auprès de l'estampe délicieuse de Moreau le Jeune : *Réception chez Hassan Tchaousch Oglou*, qui la suit. Les enfants de la *Fête turque* ont déjà la gentillesse animale d'un Decamps; le tombeau placé près de Mylesa, les ruines d'un temple de Mars, sont touchés avec le sens de l'effet et la précision architecturale de Piranese. Le désordre affairé d'un *Kiaravanseraï*, avec ses chameaux qu'on charge, est excellemment rendu; l'enceinte de Constantinople sur la mer de Marmara, qu'accidentent la saillie irrégulière de ses tours et ses innombrables minarets pointant dans le ciel, autour des lourdes calottes des mosquées; l'entrée du Bosphore, avec ses caïques chargés de rameurs et ses voiliers à l'ancre, donnent une image encore vraie des lieux; les jardins de l'ambassade de France à Thérapia juxtaposent gentiment nos uniformes et nos tournures à ce décor d'Orient. La plus considérable de ces illustrations représente la *Place At Meidan;* les obélisques qui s'y dressent, la mosquée qui la borde, les marchands, les badauds et les femmes qui la peuplent, les courriers qui la traversent au galop, forment un spectacle plein d'intérêt et de couleur.

Les planches de personnages sont traitées avec une habileté et une grâce naturelles qui donnent une sorte d'élégance aux plus lourds affublements, par le mode de présentation des figures et la disposition des plis. La femme assise et vue de dos, qui fait tourner son rouet, dans *Femmes de*

de l'île de Sifanto; celle assise sur la gauche, dans *Femmes de l'île de Santorin*, et qui semble en visite; celle, un peu lourde, qui écoute une lecture, un chat sur les genoux, dans *Femmes de l'île de Tiné;* le groupe de servantes de la même île; les porteuses de cruches à la fontaine de l'île de Patmos, ont, en dépit de l'exactitude de leur transcription, un chiffonné galant, en même temps qu'une espèce de naïveté avenante qui, par delà Le Prince, font penser à Fragonard.

Si l'on passe aux aquarelles gouachées, d'une époque sensiblement postérieure, qui retracent des aspects de Paris, la même adresse s'y déploie à réchauffer la grisaille des architectures, à animer les perspectives trop rectilignes au moyen de figures du mouvement le plus naturel et de la plus pimpante fraîcheur. Les premières en date sont les deux vues du jardin du Luxembourg, très curieuses par la comparaison avec l'aspect actuel des lieux; l'une en représente la partie qui précède le palais, avant le prolongement des pavillons et la suppression de la terrasse de face, qui a été reportée depuis sur la gauche, pour faire place à un parterre. Des jeunes femmes cousent, des fillettes traînent une petite charrette poussée par des garçonnets et où trône gravement l'un d'eux; un homme, accoudé à la balustrade, exhibe un accoutrement militaire singulier, dans lequel M. Sardou croit reconnaître l'uniforme des gardiens du jardin; son attitude oisive et débonnaire rend cette supposition plausible. Les arbres sont un peu lourds, mais les architectures ont ce charmant ton fin de la pierre sous le ciel de Paris. L'autre vue a pour sujet la fontaine de Salomon de Brosses, que flanquait alors un corps de logis à cadran solaire; sur la droite sont des femmes, avec le haut chapeau rond ou le bonnet à la Charlotte Corday, lisant les gazettes.

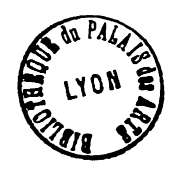
Les aquarelles du Cabinet des Estampes, une exceptée, où est figuré le Panthéon, et qui est d'une facture plus sèche que de coutume, avec des chevaux délicatement touchés au second plan, ont toutes trait au Jardin des Plantes, dont elles reproduisent les principaux motifs; une foule de charmantes figures s'y remarquent. Dans celle à laquelle le Dr Hamy (voir la publication qu'il en a faite, à l'occasion du centenaire du Museum[1]), a donné pour titre: *Cabinet d'histoire naturelle, ancien parterre et grand*

1. Un album in-4°, chez Ernest Leroux, avec dix phototypies. Cet excellent travail m'a été très utile.



Baigneuses dans un parc

Gouache (collection de M. Forgeron).


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

bassin, ce sont, en outre de sveltes passantes en claires toilettes, un jardinier qui défend un bouquet des convoitises de deux fillettes; dans *l'Orangerie et les serres de plantes grasses*, des femmes cueillant des fleurs, en maraude sans doute, car une d'elles semble faire le guet derrière son éventail, tandis qu'un manœuvre remplit son arrosoir; dans *l'Orangerie*, un jardinier sur son échelle, tendant des fruits au tablier grand ouvert de deux jeunes filles; dans *la Serre des plantes grasses et des arbrisseaux*, des groupes variés de causeurs, au travers desquels le civisme du temps — nous sommes en 1794 — s'exprime dans une ronde de bambins, porteurs de drapeaux ou coiffés du bonnet phrygien. Dans *le Grand labyrinthe, le cèdre, etc.*, un galant offre des cornets de plaisir à des promeneuses; dans *le Haut du grand labyrinthe*, un couple enlacé descend l'escalier, qu'un autre, formé d'un garde national et d'une jeune mère tenant le moulinet de sa gamine, s'apprête à gravir; dans *l'Amphithéâtre*, un homme tend sa tabatière à une dame qui tient un petit épagneul. Les fonds, les ciels, le sol, sont lavés à l'aquarelle; les verdures, les costumes et tout ce qui accroche la lumière, relevés de gouache, mais très légèrement, ainsi que les nuages. La facture des feuilles, des détails d'architecture, est très poussée, mais sans minutie; les jolis ajustements de l'époque, jupes rayées en long, fichus, grands bonnets serrés d'un ruban, sont traités avec beaucoup de souplesse et de grâce; la tonalité est tendre et légère.

M. Hamy s'étonne de l'air idyllique de ces compositions « qui, faites dans la belle saison, attestent le calme profond qui règne dans ce coin de Paris, dépendant pourtant de la farouche section des Sans-Culottes ». Et, en effet, à deux pas de là, on arrête, on juge sommairement, la place de la Révolution s'ensanglante d'hécatombes. De toutes parts les dénonciations pleuvent, les perquisitions font rage; les proscrits, décrétés sur le plus futile indice, se terrent dans des cachettes ou vagabondent sous des déguisements. Et cependant ce sont, sous les arbres, des flâneries riantes, des jeux paisibles, d'amoureux propos. Nos promeneuses seraient-elles donc les dignes filles de cette *Iris* dont Gilbert stigmatisait, dès 1775, l'inconséquente « sensibilité », qui versait des larmes sur un « papillon souffrant », quitte à disputer ensuite une place en vue au supplice de Lally? Ou faut-il, dans leurs attitudes détachées, voir simplement l'effet de ce lâche acquiescement au crime, de cette rapide accoutumance aux hor-

reurs dont les Goncourt ont noté tant de traits dans la société d'alors ?

On trouve une marque plus frappante encore du goût d'Hilair à évoquer la volupté en pleine Terreur, dans les belles gouaches, appartenant à M. Forgeron, qui se font pendant. L'une et l'autre représentent, avec des éclairages différents, de jeunes femmes se baignant dans des bassins, parmi des parcs ombragés, décorés, celui-ci d'une statue allégorique, celui-là d'une colonne surmontée du *Mercure* de Jean de Bologne, et prenant vue, tous deux, sur la banlieue de Paris. Les nus y sont à la fois souples et fermes, et détachent suavement leurs claires carnations sur les frondaisons vigoureuses. Quelques baigneuses ont gardé le haut bonnet de l'époque ; des visiteuses passent au second plan, en toilettes claires, croisées d'écharpes noires. Tapi derrière la colonne, un sectionnaire en carmagnole et bonnet phrygien, le briquet au flanc, épie les belles insouciantes, tel un satyre antique, mais dans des intentions peut-être moins lubriques que sanguinaires... Ces friands morceaux sont datés de 1794.

Les événements se précipitent, la Terreur sombre dans le sang, l'anarchie lui succède ; seule force restée debout, nos armées nous donnent la victoire, et la victoire nous donne un maître. De tant de vicissitudes et de spectacles extraordinaires, de tant de modes changeantes, quelle est la trace dans la vie et l'œuvre d'Hilair ? Un paysage et une scène de genre au Salon de 1796. Rien des élégances lascives du Directoire, de la solennité tendue de l'Empire, de l'attirail rétrospectif et de la pruderie guindée de la Restauration. Et cependant cet homme vivait, œil délicat, main agile, curiosité amusée. Quelle énigme décevante que cette soudaine et complète disparition ! La maladie le paralysa-t-elle avant l'âge ? L'éditeur de 1822 y eût fait quelque allusion. C'est, néanmoins, une carrière tronquée et comme une destinée interrompue que nous avons devant nous ; et, par là, l'œuvre d'Hilair se pare d'une mélancolie qui en avive encore l'agrément.

HENRY MARCEL



DELPHINE BERNARD

La plupart des visiteurs du Salon de 1902 ont remarqué la belle toile de M. Jules Breton : le portrait de Delphine Bernard travaillant au Louvre. On sait, dans le monde des lettres et des arts, quel roman charmant et mystique unit l'illustre vivant au souvenir de la disparue. Il est dit qu'on revient à ses premières amours, et, pour M. Breton, la première inspiratrice, tout au moins, fut justement cette belle Delphine Bernard. Il la vit au Louvre, il y a plus d'un demi-siècle, en 1847. Elle copiait les *Sirènes* de Rubens, tandis qu'il reproduisait la *Mise au tombeau* du Titien. Le talent vigoureux et déjà mûr, plus encore que la grâce à la fois étrange et candide de cette jeune fille, produisit sur l'imagination du peintre une impression ineffaçable. Pendant quelques semaines, il continuait à adorer de loin son idole; ce n'est que cinquante ans plus tard qu'il apprit un jour son nom.

Elle était déjà morte depuis une trentaine d'années. Il arriva alors une chose admirable. Vous vous rappelez Sigurd quand, après un long oubli, le souvenir lui revient de la glorieuse Walkyrie, jadis aimée? Tel notre peintre, se dédiant au culte de la jeune artiste à peine entrevue, qui se



proclame à jamais son chevalier. De jour en jour, la vision éblouissante s'établit dans son cœur, plus précise et plus ferme. L'image de la belle inconnue lui avait déjà suggéré une bien jolie histoire, mais ce n'était là qu'une œuvre d'art. En véritable fervent, M. Jules Breton rêvait autre chose, tout simplement de ressusciter le passé dans sa réalité :

Non plus grand, non plus beau, mais pareil, mais le même.

Il s'arrangea pour faire la connaissance des neveux et des nièces de Mlle Bernard ; il consulta leurs souvenirs ; il emprunta les papiers et les albums de la morte. Bref, il fit si bien, qu'un jour, en effet, Delphine revivait dans un beau livre, où fleurissent encore sa grâce, son courage, son humilité parfaite. Et voici qu'aujourd'hui, cinquante-six ans après coup, il nous donne son portrait en pied. Notez bien encore que ce portrait est ressemblant, puisqu'il évoque la même impression, — de grâce angélique, de modestie souriante, — que le livre. Les poètes florentins, désirant louer leurs madones terrestres, n'avaient qu'un mot à la bouche : ils chantaient toujours leur *umiltà*. Ce vieux mot délicieux, si démodé aujourd'hui, nous revient inconsciemment aux lèvres en pensant à Mlle Delphine Bernard. Quelle tête suave, belle, dégagée de toute vanité ! Et l'âme, je vous assure, vaut mieux encore que la tête.

Dans la préface de son joli roman *Savarette*, M. Breton remarque avec beaucoup de finesse ce caractère particulier à celle qu'il décrit :

« En quoi la beauté de Mlle Delphine Bernard m'apparut-elle si souveraine et si insubstantielle à la fois ? Était-elle beaucoup plus savoureuse que celle de tant de femmes si charmantes qu'offrent les rues de Paris, où afflue toute la beauté du monde ? Non, mais elle charmait d'autre façon, — une sorte d'attraction sacrée, pareille à celle des chefs-d'œuvre des maîtres. »

Et en effet, en regardant ce portrait, tout le monde a trouvé le mot « préraphaélite ». Rien pourtant ne ressemble moins au masque florentin, dont l'ovale court, ramassé, porte un petit menton fin, comme ajouté après coup ; rien n'évoque moins le regard vague et rêveur des vierges primitives que cette jeune juive lorraine, aux traits réguliers, aux yeux noirs et profonds, telle qu'elle revit sur la toile de M. Breton. Il n'y a que le nez, gracieusement relevé du bout, qui rappelle le dessin de certaines têtes de

Filippino Lippi, le plus délicat, le plus moral de tous les peintres florentins; il n'y a que ce trait qui, avec l'expression du visage, soit absolument et adorablement *quattrocento*.

Rien de plus prestigieux qu'un talent fort et sincère nimbant une belle tête de femme ! La chevalerie des hommes se complaît à exalter un don si peu d'accord avec la fragile inconstance féminine, et les beaux noms de Rosalba, d'Angelica Kauffmann, d'Élisabeth Vigée-Le Brun, de Rosa Bonheur, de Marie Bashkirtseff, brillent comme autant de petites étoiles dans le firmament de l'art. Si le don seul suffisait, nous pourrions y ajouter aujourd'hui le nom de Mlle Delphine Bernard : mais, hélas ! la belle morte a produit bien peu de choses.



DELPHINE BERNARD PAR ELLE-MÊME.

Et pourtant, il se trouve à l'*Academia* de Venise un panneau unique, un tout petit tableautin, dû à une main féminine. J'oublie même le nom de cette artiste, à peu près inconnue ; on l'appelait, je pense, sœur Caterina. Sa main de religieuse avait conservé quelque raideur virginale ; son habileté n'était pas grande ; mais telles étaient chez elle la justesse et la sincérité du sentiment, que Ruskin, — en bon Anglais, point ennemi du paradoxe, — a pris comme pierre de touche ce petit chef-d'œuvre de Mme Catherine. L'admirez-

vous ? Alors vous êtes digne de comprendre Carpaccio, Vivarini, Bellini, Cima et leur race. Mais si vous vous en moquez, gare à vous ! Il vous jettera dehors, dans les ténèbres éternelles, avec le Titien et Paul Véronèse.

Revenons à ce matin de 1847, où M. Breton, pour la première fois, vit Delphine Bernard qui travaillait au Louvre :

« Modeste, en robe grise, calme d'attitude, elle travaillait. Et son bras frêle n'était que souplesse et énergie : c'était de la flamme qui sortait de ses doigts.

» Tout ce qu'il est possible de rendre de la beauté du maître resplendissait sur le dessin, avec je ne sais quelle fraîcheur qui en rajeunissait l'expression.

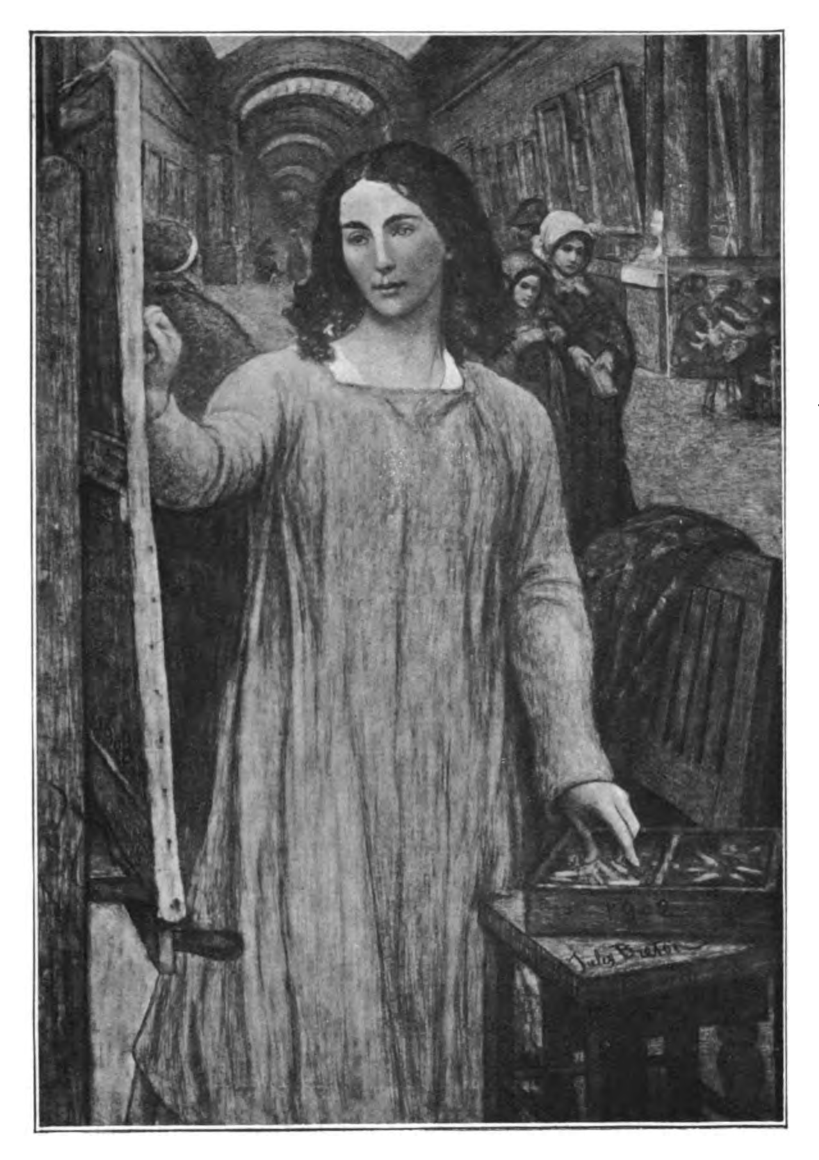
» Immatérielle, prête à s'envoler, tant elle semblait légère, insoucieuse des indiscrets hommages qui se pressaient vers elle, toute au feu de l'inspiration, elle ne paraissait vivre que pour son art.

» Et sa petite main de magicienne revenait frôler la boîte, changeant de crayon, courait, glissait, appuyait, écrasait et étendait de son index fluet et rose le précieux morceau de pastel sous lequel s'épanouissait une rapide éclosion de vie. »

Le jeune homme la contempla et s'arrêta tout émerveillé ; et, comme il ne savait pas son nom, il l'appela : *Botticella*. Car Botticelli était, parmi les Florentins, celui qui le touchait le plus, et dont la grâce printanière et frêle parut revivre dans l'exquise maigreur de cette belle personne. Botticella n'était pas une Parisienne ; elle n'était au Louvre que de passage ; elle vivait en Lorraine, où elle était née quelque vingt ans plus tôt, en 1825 ; elle avait donc à peine deux ans de plus que son adorateur. Au moment de ses études au Louvre, sa famille habitait encore la ville de Metz, et elle y était citée comme la meilleure élève de Maréchal, le père, celui qu'on a appelé le restaurateur du pastel. De plus en plus, pourtant, elle devait revenir à Paris, où l'attirait le ménage de sa sœur Pauline, l'épouse du philosophe spiritualiste Adolphe Franck.

Cette belle provinciale aimait surtout la campagne et préférait la simple nature aux fastes de Rubens, aux galeries du Louvre. C'était là un goût bien rare, en 1847, et un précieux indice de son talent. Elle avait un sentiment vif et vigoureux de la nature agreste. Elle cherchait, — écrit M. Émile Michel, qui l'a connue à Metz pendant sa jeunesse — elle essayait

à rendre dans ses tableaux « la mélancolie d'un labeur toujours pareil dans une vie misérable », et cette impression, assez triste, elle la rendait « dans



JULES BRETON. — DELPHINE BERNARD AU LOUVRE.

une gamme volontairement calmée, mais vraie et très significative en ce moment, par le sens du plein air et la justesse des rapports ». On dirait

que M. Michel parle de Millet ; mais, notez-le bien, Mlle Bernard composait ces tableaux de 1850 à 1855. Les *Glaneuses* de Breton, si je ne me trompe, sont de 1855, les *Glaneuses* de Millet de 1857 et puis de 1867. Mlle Bernard paraît donc avoir été la première à vouloir interpréter dans leur vérité juste les travaux des champs et la rude beauté des paysans. Avec moins de profondeur et de naïveté que Millet, avec moins de liberté et d'élégance que Breton, elle aussi, sans doute (si elle avait vécu), elle aurait eu sa place parmi les poètes de la vie rurale.

Un sentiment très fort se fait jour dans ses lettres publiées en 1902 par M. Breton. Elle aimait Paris à sa façon, mais elle y souffrait de l'absence de la nature :

« Rien que les reflets de soleil et d'ombre sur le mur vis-à-vis de mon atelier me paraissent d'une beauté particulière, et j'essayerais volontiers de les peindre. Comme ce doit être autrement beau parmi les arbres et les lointains ! »

Et encore :

« Je donnerais la rue Vivienne, les Tuileries, et même l'empereur et l'impératrice, pour telle vallée, dénuée même de tout charme du souvenir. Je regretterai toute ma vie de passer tous mes étés dans les rues de Paris. »

En 1847, elle ne les y passait pas encore, elle avait devant elle huit belles et fructueuses années de Lorraine. Elle y rentrait. Emportait-elle, dans sa boite à couleurs, certain petit portrait d'elle, à ailes de chérubin, que M. Breton y avait glissé un jour sans rien dire ? Avait-elle seulement remarqué le jeune homme imberbe, à l'allure campagnarde, qui la regardait si souvent en copiant le chef-d'œuvre du Titien ? Elle n'en a jamais parlé. Mais qui sait ? Le silence d'une femme peut beaucoup dire.

En tous cas, nous autres, nous devons toujours regretter que l'idylle ait fini là. Le monde n'est pas si riche en harmonies qu'on puisse penser sans amertume à l'accord délicieux qui aurait pu être, et qui n'a pas été. 1847 ! Robert et Élisabeth Browning commençaient alors ce merveilleux poème qu'était leur vie commune. Si nos deux peintres, s'étant rencontrés, s'étaient aimés (comme les deux poètes), nul doute que leur talent se serait également affermi et raffiné au contact mutuel. Cela ne devait pas être. Mlle Bernard rentrait chez elle en Lorraine. M. Breton ne savait pas encore quel était son nom....

En 1855, l'année de l'Exposition, le jeune peintre exposait ses *Glaneuses*, actuellement au musée du Luxembourg : il croyait être le premier à traiter



LA MÈRE DE L'ARTISTE.

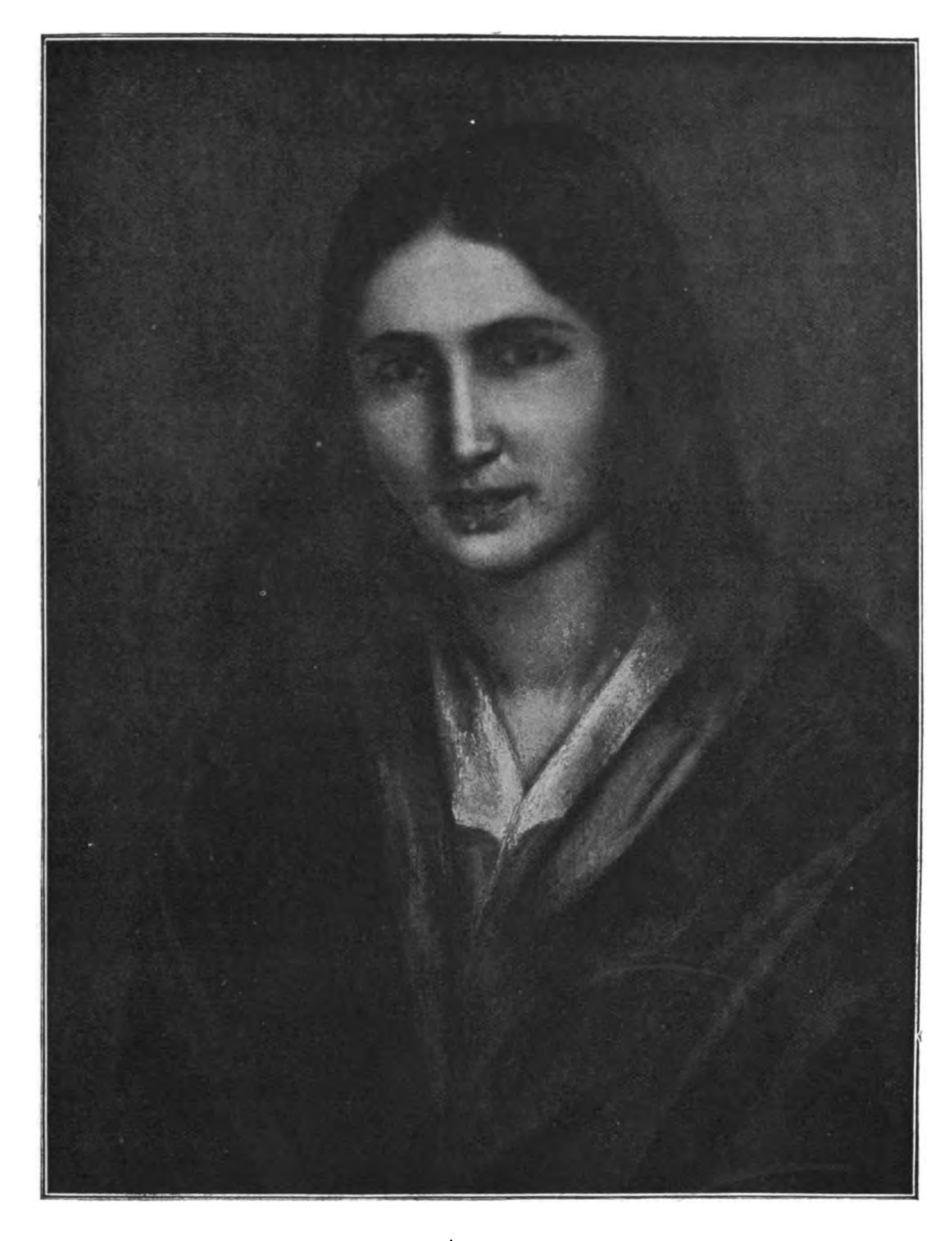
ce sujet que Millet devait reprendre deux ans plus tard. Mais Delphine Bernard avait aussi sa *Petite glaneuse* à l'Exposition de 1855. On la trouve au catalogue, sous le n° 2541, attribuée à *Bernard (Mlle Delphine), née à Nancy (Meurthe), élève de M. Maréchal père, de Metz, demeurant à Paris,*

rue d'Hauteville, 89. Elle exposait également un portrait. L'un et l'autre, sans doute, devaient être perdus sous quelque frise : M. Breton, le triomphateur de l'exposition, tout à sa jeune gloire, ne les a pas aperçus. Pour la seconde fois, le destin se plaisait à rapprocher les deux artistes, puis à les séparer à jamais.

Mais elle, du moins, elle a vu *les Glaneuses* de M. Breton. Un jour, elle disait à une amie de sa sœur : « M. Jules Breton a réalisé tous mes rêves ». Elle savait alors, et acceptait avec sa patience souriante, que jamais il ne lui serait donné de pouvoir les réaliser par elle-même. Et ce n'est que quarante ans plus tard, en feuilletant un jour quelques vieux albums, au papier déjà jauni par le temps, que le grand peintre, depuis longtemps célèbre, a pu s'écrier : « Comme ses albums sont bien les frères des miens ! »

Hélas! la nature, que Mlle Bernard aimait d'une si grande dévotion, avait trahi sa néophyte. Dans l'ardeur de ses premières études du plein air, elle avait pris une maladie chronique qui, après l'avoir longtemps torturée, allait l'emporter. Un jour, aux champs, sans abri prochain, toute au feu du travail, elle se laissait surprendre par un orage. Il fondit sur elle, la perça jusqu'aux os; elle ne gagna la maison que pour y tomber malade. Désormais, une cruelle affection — une hydropisie — devait lui interdire les longs espoirs et même tout travail assidu. Si elle n'exposait, à l'Exposition de 1855, que deux petites toiles, c'est qu'elle était déjà malade, très malade. Elle se savait condamnée.

Elle a laissé derrière elle peu de choses — quelques portraits, quelques études paysannes — mais, dans ce peu qu'elle a fait, il y a bien autre chose que de simples promesses; on y trouve une vigueur, un sérieux, une puissance sobre, et même sombre, bien rares chez une femme. Le dessin y paraît d'une fermeté virile, parfois un peu âpre, plus souvent large et précise à la fois, comme dans l'admirable portrait de sa mère. Et quelquefois cette grâce grave et forte se liquéfie, si j'ose dire, devient comme fluide, ambrée et rayonnante : cela se voit surtout dans ses études au pastel, et particulièrement dans le portrait de sa nièce, Mme Charles Hayem, à l'âge de douze ans. Mais ce qu'on trouve également dans tout ce qu'elle a touché, c'est un même esprit de sincérité et de sobriété puissantes. Pour citer Breton — et quand on parle de Delphine, il faut toujours le citer, — « c'est solide, pur et virginal ».



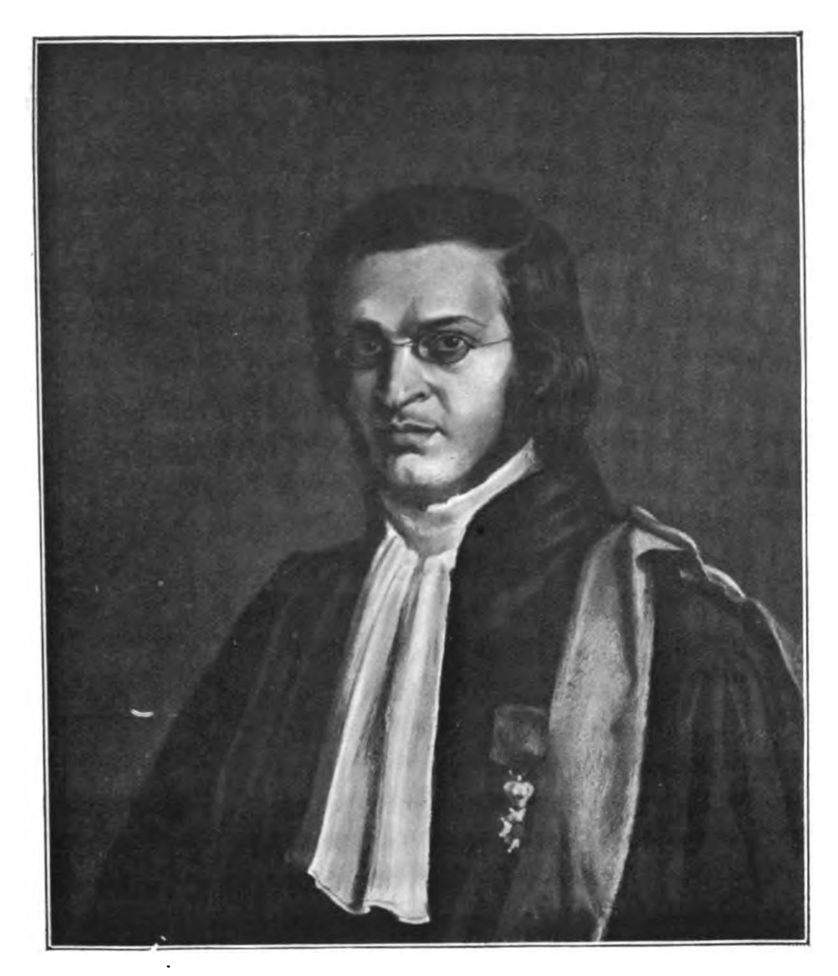
Étude.

Au temps où M[lle] Bernard copiait les *Sirènes* du Louvre, plus d'un jeune peintre, assidu aux galeries, l'avait remarquée. M. Henner, après M. Breton, pourrait nous parler encore aujourd'hui de l'effet que produisit un talent si sûr et si fort. Et puis plus rien. « Contrairement à la logique des probabilités qui lui promettaient la gloire, elle a disparu. On n'a plus entendu parler d'elle. Un mal inguérissable lui a fait tomber des doigts pinceaux et crayons. » Au seuil même de la gloire, elle vit surgir devant elle la mort, écartant brusquement, d'un geste impérieux, tout ce qu'elle avait pu rêver d'art, d'amour, d'existence même.

Et rien de ce que noùs a laissé cette artiste sincère — aucun paysage, aucun portrait — n'est beau comme l'humilité sereine et douce de sa parfaite résignation. Elle prend la coupe amère, elle y trempe les lèvres en souriant. On dirait presque d'une âme indifférente à son propre sort, comme cela arrive parfois à ceux qui se sont laissés perdre et fondre dans l'Ensemble divin. Dans ses lettres les plus intimes, elle parle bien peu de ses souffrances, de son renoncement, mais plutôt des lointains bleus sous les arbres, de l'espace de la mer, des bois chauffés au soleil. Elle va passer, mais le monde demeure. « Ce qui m'étonne, dit-elle, c'est qu'en souffrant d'une chose qui ne changera pas, on prévoit le temps où l'on souffrira moins, où l'on aura oublié l'impression qui vous était si amère. » A peine un regret pour sa beauté perdue ; on devine seulement la perspicacité de son œil d'artiste au reploiement sur elle-même, au sourire triste qu'elle prend pour excuser « ce corps, qui, après tout, se laisse assez oublier, quand on ne le regarde pas ». On pouvait encore prendre plaisir à le regarder, ce pauvre corps, dont le masque de maigreur tragique ressemblait à celui de Rachel mourante ; mais c'était un plaisir qui faisait venir les larmes aux yeux.

Tragique, ai-je dit ; mais rien de tragique ne dépare ses admirables lettres. La paix qui remplit une âme accordée aux lois de l'univers ruisselle de ses paroles. Et elle est si simple dans sa grandeur ; elle accueille si gentiment toutes les menues consolations qu'elle trouve sur son chemin. Les médecins l'ayant envoyée à Vienne, auprès d'une sœur mariée, elle se fait conduire dans un petit bois aux environs et y passe encore des heures délicieuses, en face de cette nature qu'elle adore toujours, mais que sa main est devenue trop faible pour reproduire :

« Je me suis arrêtée sur une petite montagne où je me fais délicieusement cuire au soleil, assise sur le tapis chaud et velouté dont le pays est recouvert ; j'y respire une odeur de sapins que tu dois connaître. » D'autres



Adolphe Franck
(Pastel).

fois, elle est trop souffrante pour sortir ; alors, avec son beau sourire, elle regarde les fenêtres et « ces beaux lointains bleus qui font mon ravissement, et qui sont des sujets de peinture tout préparés ». Aucune plainte !

Et cela dura très longtemps, des années, dix ans ! Car la science, si elle ne peut guérir, peut encore prolonger une existence menacée dans sa

source. La famille, les amis de Mlle Bernard, l'entouraient de la plus prévenante amitié, et elle la leur rendait au centuple. Pour ses neveux, elle avait un cœur infiniment tendre et gai. Après quarante ans, ils parlent encore de « Tante Del ». Son souvenir rayonne sur eux, comme cette lumière qui nous tombe encore des étoiles depuis longtemps éteintes.

Elle avait trente-neuf ans ; elle avait vu venir la fin de sa jeunesse, de sa beauté merveilleuse, de ses rêves d'art et de gloire ; elle n'avait plus aucun espoir ; sans doute, elle n'aurait connu aucun regret, si elle n'avait pas tant aimé « ce petit monde qu'on ne peut emporter ». Les crises se multipliaient ; le souffle manquait maintenant à sa poitrine ; à peine, de temps en temps, pouvait-elle encore fredonner les ballades rustiques qu'elle chantait si bien. Une amie étant allée la voir à Auteuil, où elle se mourait dans une petite villa entourée d'arbres, la vit étendre subitement, dans un grand geste, son pauvre bras émacié : « Je voudrais écarter les arbres ! » dit-elle. Les arbres qu'elle avait toujours tant aimés ne faisaient plus que l'étouffer, l'oppresser... Elle mourut à Auteuil, le 29 septembre 1864.

Et ceux qui l'ont pleurée connaissent l'amertume de se dire qu'une grande artiste avait manqué son destin, et sombrait dans l'oubli.

Ils comptaient sans ce jeune peintre qui, en 1847, avait tant admiré Mlle Bernard travaillant au Louvre ; ils ne pensaient pas à M. Jules Breton.

Cette question de l'influence d'une âme sur une autre est une des choses impénétrables du monde moral. On dirait qu'un courant de la pensée, qu'un rayon intellectuel, traversent parfois plusieurs esprits, et qu'ils les unissent en les traversant. Les jeunes hommes de science nous affirment que, dans l'ordre physique, les substances les plus solides et les gaz les plus éthérés sont constamment pénétrés et traversés par d'insaisissables, d'invisibles atomes électriques, pour qui la limite et l'obstacle n'existent pas. La sphère de la pensée a-t-elle aussi ses « ions » ? Des atomes voyageurs transportent-ils nos idées d'un cerveau à un autre, comme les insectes fertilisent avec le pollen les calices des fleurs ? On se le demande parfois en voyant d'étranges rapprochements entre deux âmes que tout sépare. Mais ce sont là des questions faciles à poser, peut-être impossibles à résoudre.

Les anciens avaient un nom pour l'homme qui subit ainsi l'influence et l'attrait d'un être invisible et qui se laisse conduire par quelque esprit

de l'au-delà : ils le disaient *nympholepte* : saisi par la nymphe. M. Jules Breton, lui aussi, a été saisi par une nymphe ; ne le plaignons pas trop ; il souffre d'une affection très bien portée, car Dante avait sa Béatrice, et



Mme Charles Hayem, née Franck, a l'age de 12 ans (Pastel).

Robert Browning son Élisabeth ; l'un et l'autre étaient nympholeptes. Leur travail n'en a guère souffert, à ce que je sache...

Donc, Mlle Bernard est morte, sans avoir rempli sa carrière, sans avoir pu mettre sur la toile ces admirables paysages rustiques qu'elle rêvait. Cependant, le jeune homme qui l'avait croisée un jour sur son chemin, se sentait hanté par certaines idées très peu répandues alors. *Elle* esquisse

une glaneuse d'une main déjà refroidie par la mort, et *lui* achève le tableau. Souvent, en pleins champs, dans ses heures de lassitude, le souvenir de l'Inconnue le visite, et il se remet allègrement à sa toile agreste. Déjà vieilli, très célèbre, en 1898, il désira évoquer, de façon plus pré-



LES FILS D'ADOLPHE FRANCK
(Pastel).

cise, le souvenir de celle qui le hantait ainsi depuis un demi-siècle.

Michel-Ange, nous le savons, quand il veut rendre immortelle son amie Vittoria Colonna, délaisse le marbre et se met à faire des vers. Dante, en pensant à sa Béatrice, oublie ses sonnets pour dessiner un ange. Par un scrupule particulier aux âmes sensitives des artistes, M. Breton, lui aussi, choisit un moyen d'expression neuf et vierge, pour célébrer le fantôme adoré : il écrit un roman, *Savarette*, où l'héroïne est cette *Botticella* dont il ne savait pas encore le nom terrestre.

Un jour, à une réunion du jury de peinture, il rencontre le peintre Henry Lévy, et les deux artistes s'informent de leurs travaux respectifs. Comme M. Breton parlait de son livre et de cette jeune fille, qui, il y a cinquante ans, interprétait si merveilleusement les *Sirènes* de Rubens : « Les *Sirènes* de Rubens ! » s'écria M. Lévy, immobile de surprise; et il ajouta : « Je suis le neveu de cette jeune fille que vous avez connue, et qui s'appelait Delphine Bernard. »

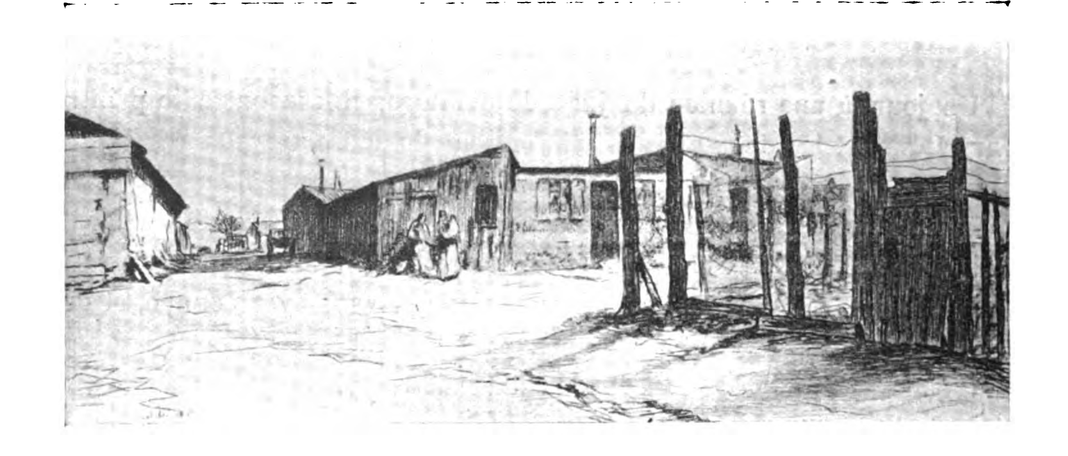
C'était là le point de départ d'un autre livre, pieusement documenté, qui porte le nom de la jeune et belle artiste, à qui son fidèle amoureux a pu enfin restituer la gloire dérobée. Désormais, avec Rossetti, le peintre-écrivain peut dire : ils doivent venir à moi, ceux qui voudraient la voir.

They that would look on her must come to me.

Et on ne séparera plus les noms de Jules Breton et de Delphine Bernard.

Mary DUCLAUX





LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

J.-P.-V. BEURDELEY

PEINTRE ET GRAVEUR A L'EAU-FORTE



Un débutant intéressant.

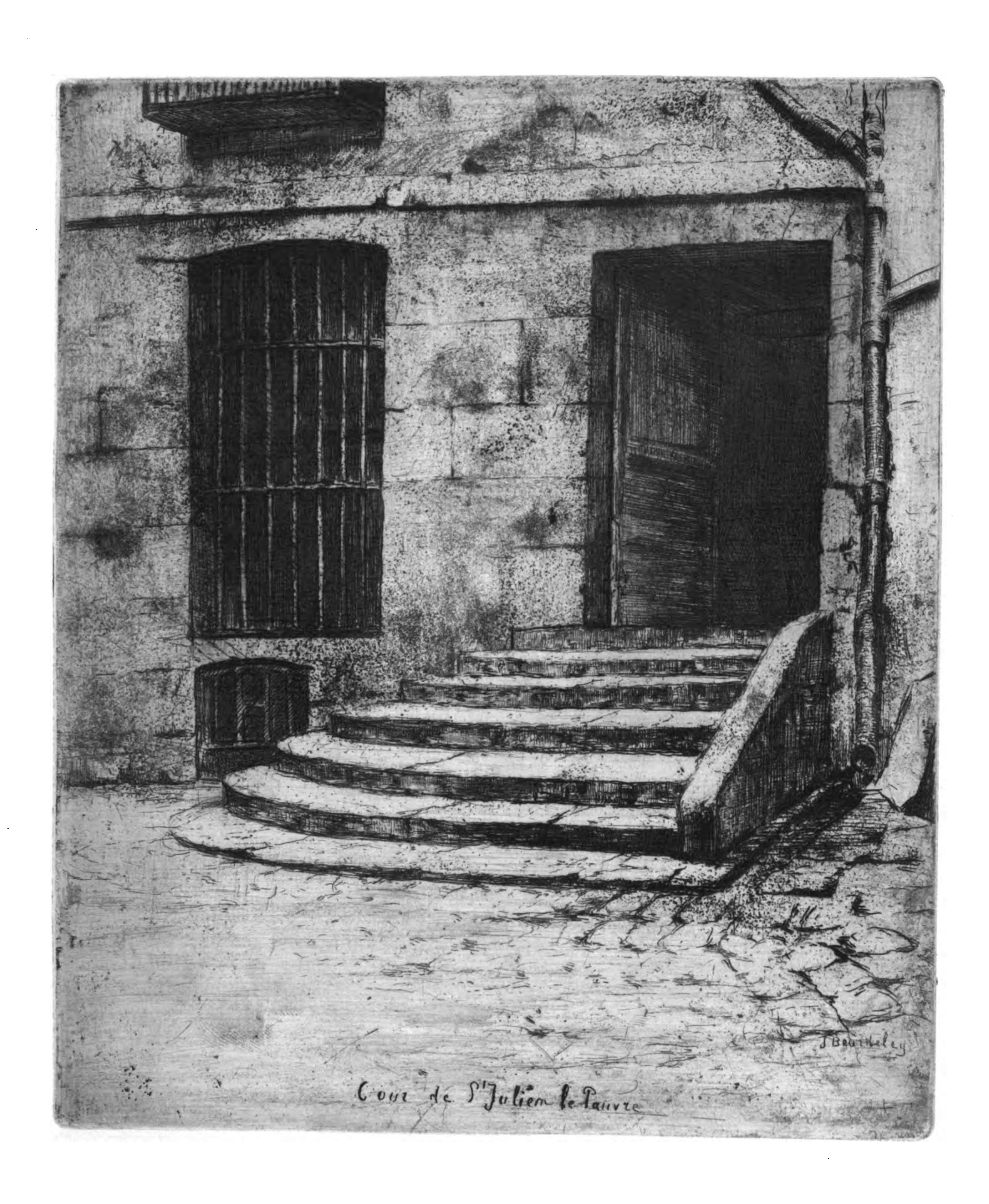
Parisien, né en 1874, Jacques-Pierre-Victor Beurdeley, élève de Cormon et Carrière, grave à l'eau-forte depuis 1901. Expose à la Société Nationale : associé en 1903.

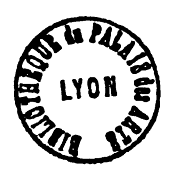
Sujets de ses planches : *Maisons et Fumées*, *le Pont de l'Europe*, *Rue Saint-Séverin*, *Rue des Prêtres Saint-Séverin*, *Vieux murs*, *Nuages*, *Glaciers des Bossons*, *Rue Pierre-au-Lard*, *Intérieur de cour*, *Démolitions rue Lepic*, *Lavoirs à Provins*, *Rue Marceau à Saint-Ouen*, *Sacs à charbon à Saint-Ouen*, *Quai Bourbon*, *Canal à Venise*, *Rue d'Écosse à Paris*, *Sacré-Cœur*, *Parc Monceau*, etc.

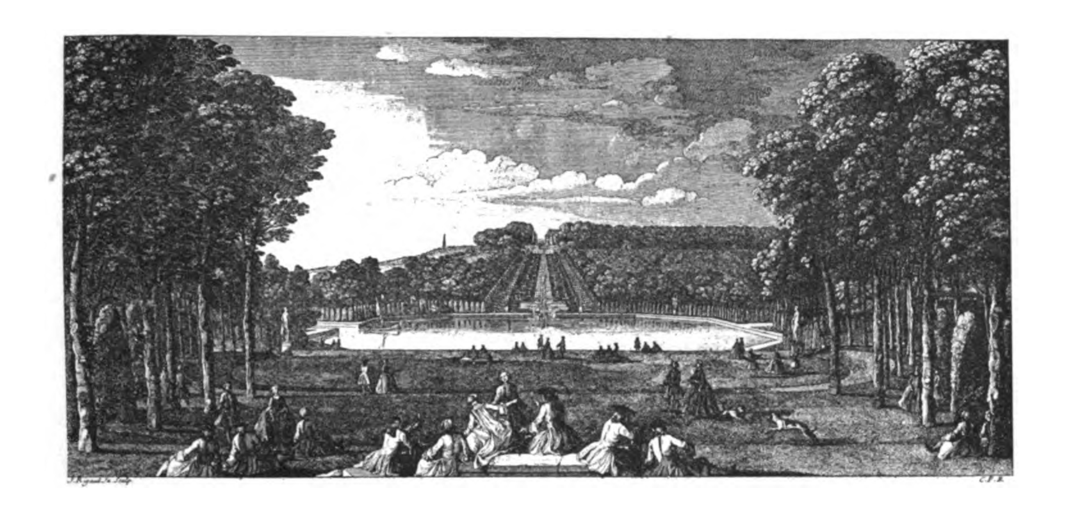
Ainsi le graveur a été sollicité d'abord par cette donnée classique : le Vieux Paris, Saint-Séverin. Séduit aussi par les tirages « retroussés », sombrés, dramatisés.

Mais voici qu'il se déclare tenté maintenant par le Paris moderne, vivant, et par une eau-forte imprimée « nature », transparente dans sa vigueur : plus de « sauce », la planche donnant ce que le graveur y a mis, et rien d'autre. Dont acte.

Henri BERALDI


J Beurdeley
Cour de St Julien le Pauvre





L'ART DES JARDINS



En allongeant la liste déjà considérable des écrits consacrés à l'art des jardins, nous cédons non seulement au plaisir d'une étude attrayante, mais encore au désir de combler une lacune. En effet, ancienne ou récente, cette littérature manque trop souvent de critique et presque toujours de philosophie : elle borne généralement la théorie à quelques aphorismes, la pratique à des recettes, l'histoire à des descriptions. Plus curieux de la nature et de la raison des choses, notre effort tendra, par des voies méthodiques, vers une connaissance rationnelle. Nous commencerons par distinguer et par classer les éléments divers de la beauté du jardin, en appréciant leur mode et leur puissance d'impression sur l'homme; puis, ayant ainsi défini le jardin en fonction de la nature et de l'humanité, nous définirons quelques jardins réels en fonction d'une contrée, d'une race et d'une génération particulières; de nos deux enquêtes résultera la conclusion logique de cet essai d'esthétique expérimentale.



I

L'art des jardins est apparenté à la fois aux arts décoratifs et au « grand art ».

Il se rattache aux premiers en ce qu'il est astreint à des visées utilitaires, et, par suite, à des préoccupations d'ordre pratique. L'homme, en effet, a besoin d'air pur et, selon le moment ou le caprice, il désire le mouvement ou le repos, la brise ou le calme, la lumière ou l'ombre, la chaleur ou le frais, la distraction ou la solitude; aussi le premier devoir du jardinier est-il d'éviter les dépressions et les marais, de disposer des aires planes pour la promenade, enfin de ménager, tantôt une large exposition aux souffles atmosphériques et aux rayons solaires, tantôt un abri contre leurs violences; ici des points de vue, ailleurs des retraites.

Cependant, si précise, si étroite qu'elle soit, cette limitation n'interdit pas à l'art des jardins les hautes ambitions esthétiques. De fait, il se propose de susciter non seulement les voluptés que cause la perception des formes, des lumières et des couleurs, mais encore le plaisir complexe et délicat qui naît d'une participation sympathique à la vie universelle, et même la joie sereine qui accompagne la contemplation du beau.

L'entreprise est audacieuse, mais non téméraire, parce que diverses et précieuses sont les ressources que mettent à son service la *nature,* les *arts* et la *psychologie humaine.*

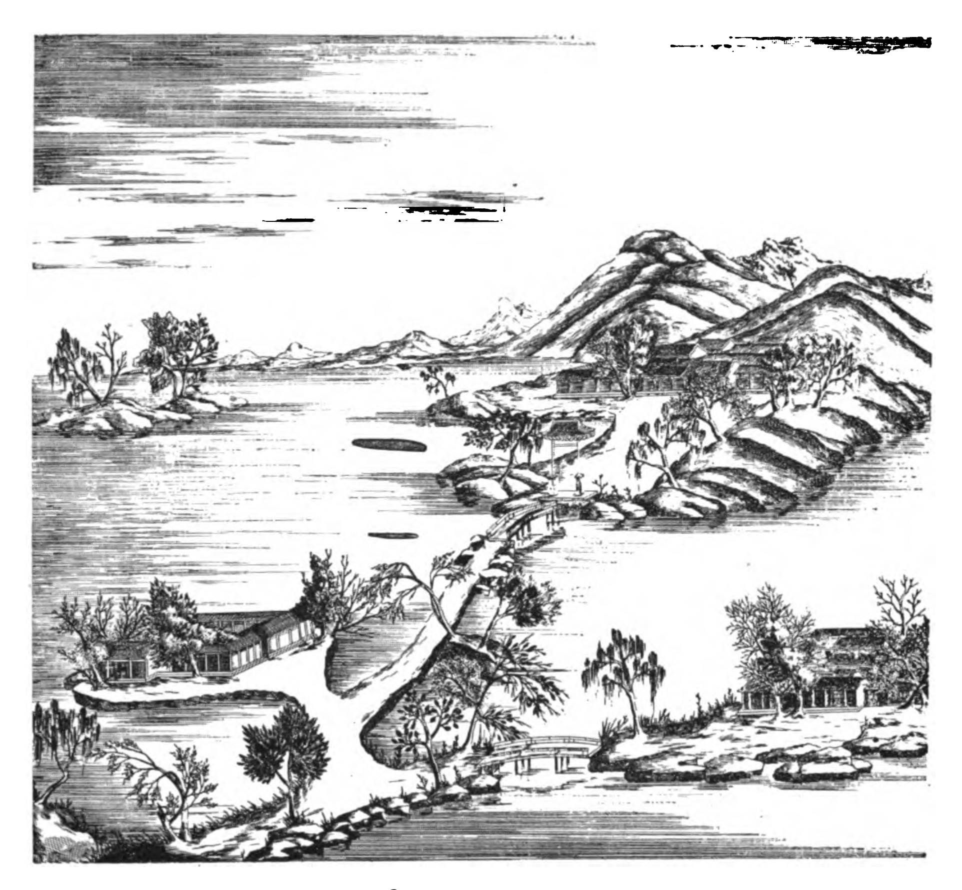
* * *

La nature d'abord*:* aussi bien est-ce elle qui fournit toujours l'essentiel de la matière, au besoin même la totalité, et, en outre, un modèle de style accompli.

En effet, ces jouissances qui procèdent de l'exercice de la vision, et que l'art a mission de multiplier, le spectacle de certains paysages vierges de toute retouche humaine nous les procure complexes et fortes, soit directement par l'excitation de sensations optiques, soit par suite de la répercussion de celles-ci sur notre sensibilité générale et sur notre faculté d'émotion et de pensée.

Les plaisirs de l'œil dépendent du nombre, de l'énergie et de la durée

de ses impressions : un site naturel a de l'attrait pour nous dès qu'il nous présente des aspects riches ou variés, des formes ressenties ou détaillées, des lumières vives ou contrastées avec des ombres fortes, des colorations brillantes ou nuancées. C'est ainsi qu'un sol accidenté nous affecte plus



JARDIN CHINOIS
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale).

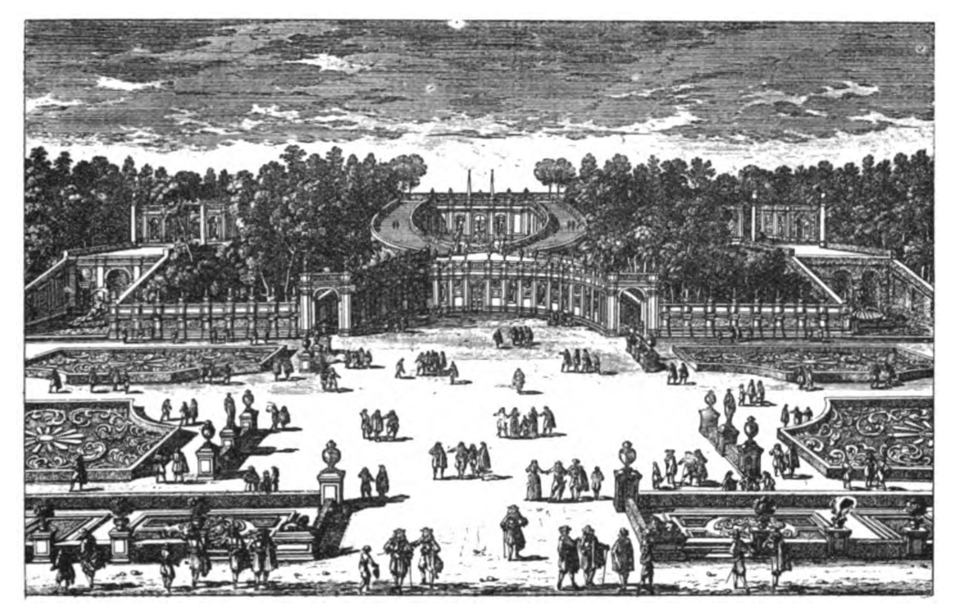
vivement, et, par suite, plus agréablement qu'un terrain plat; une futaie fractionnée plus qu'un bois compact; une irrégularité plus qu'un alignement; une eau agitée plus qu'une eau calme; un tronc tourmenté et rugueux plus qu'un fût cylindrique et lisse ; des ramures mouvementées et des feuillages fragmentés plus que des ramures régulières et des feuillages moutonnants; des verdures claires plus que des verdures sombres, et des

fleurs plus que des verdures; les capricieuses vivacités de la lumière, fusant par les brèches d'un ombrage ou se jouant au miroir des eaux, plus que la douceur égale de son rayonnement dans l'espace; la variété de motifs différents et de caractères opposés, plus que l'unité d'un ensemble homogène, et le piquant de l'imprévu plus que la beauté sans mystère.

Cependant le pouvoir impressionnant d'un paysage n'est pas borné au domaine propre de la vision; il s'étend sur notre organisme entier et sur l'ensemble de notre vie animale. En effet, notre énergie grandit ou décroît à proportion de l'activité de notre œil, entraînant par contre coup un état d'exaltation, d'indifférence ou de dépression morales. D'autre part, l'instinct de conservation nous pousse invinciblement à nous inquiéter des conséquences heureuses ou funestes de nos rapports avec les objets que nous distinguons : aussi, suivant que nous interprétons les apparences que la nature nous expose, comme une garantie de sécurité, une promesse de bien-être ou une menace de souffrance, nous éprouvons de la tranquillité, de la joie ou de la tristesse. Par exemple, la vue d'une pente abrupte, d'un sol hérissé, d'un roc en surplomb, d'un tronc oblique, d'une eau torrentueuse, ou encore une restriction de l'horizon et une réduction de la lumière par une perspective convergente, par un brusque redressement du relief, par les détours d'un labyrinthe, ou encore par l'épaisseur d'un taillis ou l'opacité d'un ombrage, nous sont plutôt pénibles, parce qu'il en résulte une appréhension, une réclusion, partant une sorte de contraction de l'être et de retour sur soi-même; inversement, une plaine, de molles ondulations, un ample panorama, des eaux claires et lentes, une végétation clairsemée, nous inspirent confiance et favorisent une espèce de dilatation et d'épanouissement de notre moi.

Les sentiments que nous venons d'analyser sont plutôt vagues et généralement subconscients. Par contre, il en est de distincts, de complexes, de raffinés même, qu'un paysage peut également susciter, grâce à notre habitude de rapporter tout à l'homme et de concevoir tout à sa mesure ou, plus exactement, à notre propre image. En effet, communément et naïvement, nous attribuons aux éléments naturels une personnalité, un tempérament et une histoire sur le modèle des nôtres. Nous commençons par rapprocher certaines particularités de forme, de port, d'allure, que nous observons dans la nature végétale et même minérale, de traits et d'expres-

sions que nous remarquons dans l'humanité et avec lesquels nous leur découvrons des analogies plus ou moins lointaines : puis, nous associons aux premières l'idée d'une qualité, d'un caractère, d'une émotion que les seconds trahissent généralement ; c'est ainsi que nous interprétons l'inclinaison de la ramure du saule « pleureur » et la couleur vert sombre du cyprès, comme nous ferions l'affaissement du corps d'un homme accablé et le noir de vêtements de deuil ou de tentures funèbres. Finalement, nous



L'AMPHITHÉATRE DE LA VILLA PAMPHILI
(D'après une estampe de Pérelle).

faisons participer des rochers ou des végétaux à l'intérêt et à la sympathie que nous accordons instinctivement à nos semblables. Illusions et erreurs fécondes, auxquelles nous sommes plus redevables qu'à maintes vérités, puisqu'en étendant le champ de notre curiosité et en développant notre vie sentimentale, elles contribuent énergiquement à notre bonheur !

Enfin, il n'est pas jusqu'aux béatitudes de l'esprit que la nature la plus fruste ne puisse ajouter aux voluptés de l'œil et aux plaisirs du cœur. Combien de fois, en effet, ne nous révèle-t-elle pas cette simplicité gran-

diose et ce rythme harmonieux, dont la contemplation nous ravit aux confins de la rêverie sereine et de l'exaltation idéale ?

Dès lors, on conçoit que la nature puisse faire tous les frais d'un spectacle qui nous plaise, nous remue, nous suggestionne. De fait, c'est le cas d'une foule de sites auxquels il ne manque, pour obtenir de notre jugement naïf la qualification de jardin, qu'une apparence d'appropriation humaine, telle qu'isolement par une clôture, facilités d'accès, proximité d'un édifice, etc.

* * *

Ce n'est pourtant pas à dire que nous soyons toujours satisfaits du décor que la nature compose. Ce peut être la faute du spectateur si, trop lent à s'émouvoir ou trop prompt à se blaser, il réclame des impressions plus fortes ou plus variées que n'en comporte le paysage; ce peut être celle du paysage lui-même si son « effet » se trouve compromis ou contrarié soit par l'absence d'une note complémentaire de la dominante soit par l'intrusion d'une note discordante ou seulement insignifiante.

Aussi, la plupart du temps, faut-il que l'art intervienne, non pas pour corriger l'œuvre de la nature, mais pour la compléter ou l'accommoder aux moyens et aux goûts de l'homme. Son action tend à supprimer, ou du moins à masquer les imperfections, à faire valoir les motifs agréables et suggestifs, à en agencer de nouveaux au besoin : il s'attache tout particulièrement à ceux dont l'eau fournit l'élément, parce qu'ils ont le double mérite de multiplier les beautés avoisinantes et de réunir les séductions de la lumière, du mouvement et du son; pratiquement, il recourt, tantôt à des remaniements obtenus au moyen de terrassements, de canalisations, d'abattis ou de plantations, tantôt à l'artifice des *points de vue* qui permet de présenter un aspect du côté qui l'avantage, de le révéler successivement sous plusieurs faces différentes ou encore de le découvrir à l'improviste.

Mais l'art agit toujours discrètement et prend le plus grand soin de se dissimuler : s'il ose une retouche, elle n'est jamais que timide, et toujours exécutée dans l'esprit même de la réalité qu'elle affecte; s'il risque une addition, il respecte scrupuleusement les formes, les allures, les ordonnances que la nature adopterait spontanément. La méthode est d'ailleurs analogue à celle que pratique la peinture de paysage, quand, pour serrer

la vérité de plus près, elle préfère à une reproduction servilement minutieuse une représentation interprétative, qui rend les caractères dominateurs plus évidents et le sentiment plus expressif. Au reste, la composition d'un jardin équivaudrait exactement à celle d'un tableau, si l'on jouait des réalités aussi aisément que des images, et si le jardinier n'était exposé à voir ses combinaisons bouleversées par les modifications de dessin, d'éclai-



La villa Médicis vue de l'intérieur du vestibule
(D'après Percier et Fontaine).

rage et de coloration, qu'entraînent périodiquement les révolutions du jour et des saisons et incessamment les caprices de l'atmosphère.

* * *

Ainsi donc, avec de la nature au naturel, l'art des jardins tient toutes les promesses de son programme ambitieux. La note sera différente, mais le succès égal, s'il prend exemple et modèle sur l'art d'architecture.

En effet, de même que l'architecte impose aux fragments de roc et d'arbres, dont il construit murailles et charpentes, des positions et des formes étrangères au monde minéral et végétal; de même, le jardinier

peut, tout en continuant d'emprunter à la nature la totalité de ses matériaux, substituer aux complexités, aux irrégularités de la réalité brute ou vivante, la simplicité, la précision, l'ordre que la raison préfère et qu'illustre le dessin géométrique. Il en résultera des paysages stylisés, dont la dénaturation — si l'on peut ainsi parler — comporte deux degrés, selon qu'on se borne à des corrections topographiques ou qu'on entrave la libre pousse des végétaux.

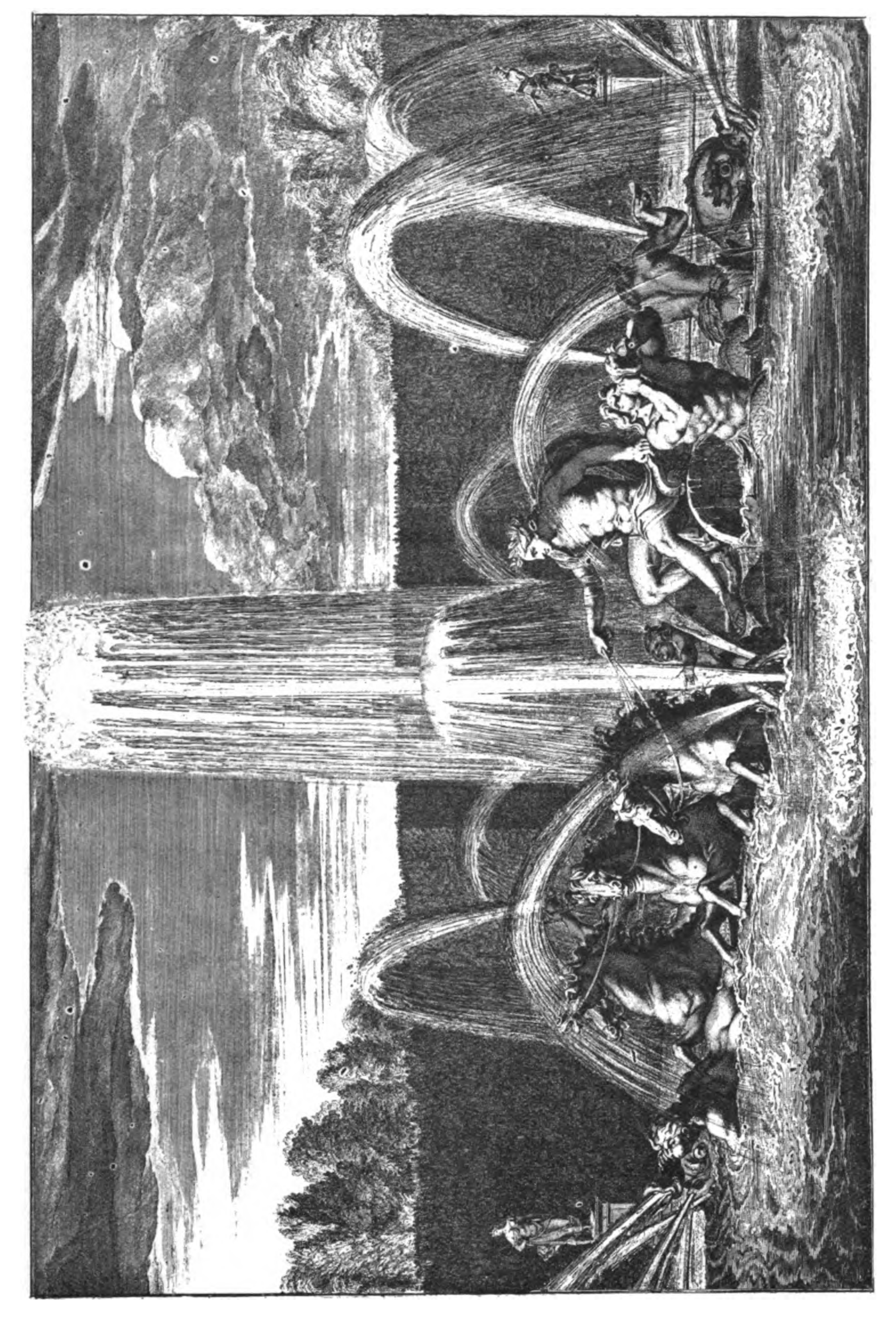
Voici d'abord une formule élémentaire et, pour ainsi dire, de transition, qui fait d'un jardin un recueil de morceaux choisis de nature, apprêtés au gré de l'homme civilisé et raisonnable. Un classement logique proscrit le fouillis propre aux lieux sauvages, et confine la terre aux *allées,* les arbres aux *bosquets,* les arbustes aux *massifs*, l'herbe aux *pelouses*, les fleurs aux *corbeilles;* une composition avisée combine des oppositions piquantes et des accords harmonieux de lignes, de masses, de valeurs et de tons; enfin, un dessin flatteur multiplie les ondulations et les sinuosités.

Il est d'autre part un style plus original, qui ordonne franchement le jardin selon les principes de l'architecture et par les procédés de la géométrie. Il ne conçoit, en effet, que des arrangements réguliers et n'admet pas de plans ou de profils qui ne soient définis par la droite, la circonférence ou leurs dérivées.

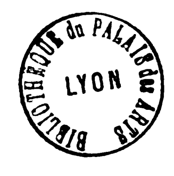
Le sol est modelé avec décision et fermeté : qu'il soit nivelé en *mail,* relevé en *terrasse,* abattu en *talus* rapides, doucement incliné en *glacis,* étagé en *amphithéâtre* de *gradins*, d'*escaliers*, d'*estrades* ou correctement évidé par la dépression d'un *boulingrin*, il présente toujours — comme s'il était de maçonnerie et grâce au revêtement de gazon qui le fixe — des aires planes, des pentes graduelles, des parements nets, des arêtes bien dressées; ses tracés sont exclusivement quadrangulaires, polygonaux, circulaires ou mixtes; enfin, les chemins qui le sillonnent sont rigoureusement droits et rayonnent méthodiquement en *croix*, en *pattes d'oie*, en *étoiles*.

Aux grottes et aux cascades, le chaos des rochers raboteux, entassés à l'aventure, fait place aux *ordres rustiques* qui, avec des *rocailles,* des *coquillages*, des *congélations,* édifient des décors monumentaux.

Les eaux n'ont plus licence de serpenter, de s'étaler, de courir ni de sauter à leur aise : elles sont emprisonnées dans des *canaux* rectilignes et des *bassins* méthodiquement délimités; contraintes de descendre posé-

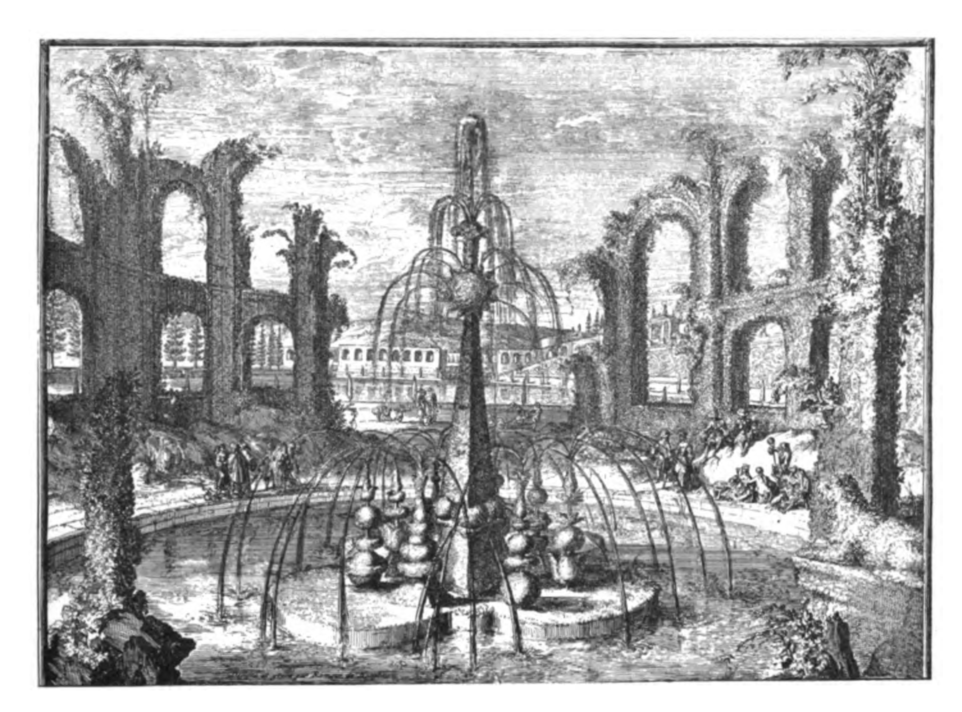


La Fontaine d'Apollon, a Versailles
(D'après une estampe de Ludovic de Châtillon).



ment par *nappes* égalisées, en s'attardant aux *vasques*, aux étages d'un *buffet* ou d'une *cascade;* forcées, enfin, de se gonfler en *bouillons*, de se projeter en *lames*, de s'élancer en *cierges*, en *jets*, en *gerbes*.

Alignés par rangs et par files symétriques, les arbres paradent en *allées*, en *avenues*, en *quinconces*, ou bien ébauchent des *galeries*, des *cloîtres*, des *salles*, des *cabinets*, des *berceaux*.



« FONTAINE ET COLISÉE DE VERDURE », CHATEAU D'ENGHIEN (BELGIQUE)
(D'après une gravure de Romain de Hooghe).

Enfin, le gazon, le buis et les fleurs, seuls ou avec le concours de lits de sable ou de gravier, dessinent et colorent des *tapis*, des *bandes*, des *bordures*, des *compartiments*, des *enroulements*, voire des *broderies* compliquées qui permettent aux *parterres* de rivaliser avec les décorations du peintre, du marbrier et du mosaïste.

Un dernier empiètement de la règle et du compas achève l'asservissement de la nature.

Grâce à un choix judicieux d'essences à branches souples, à ramifica-

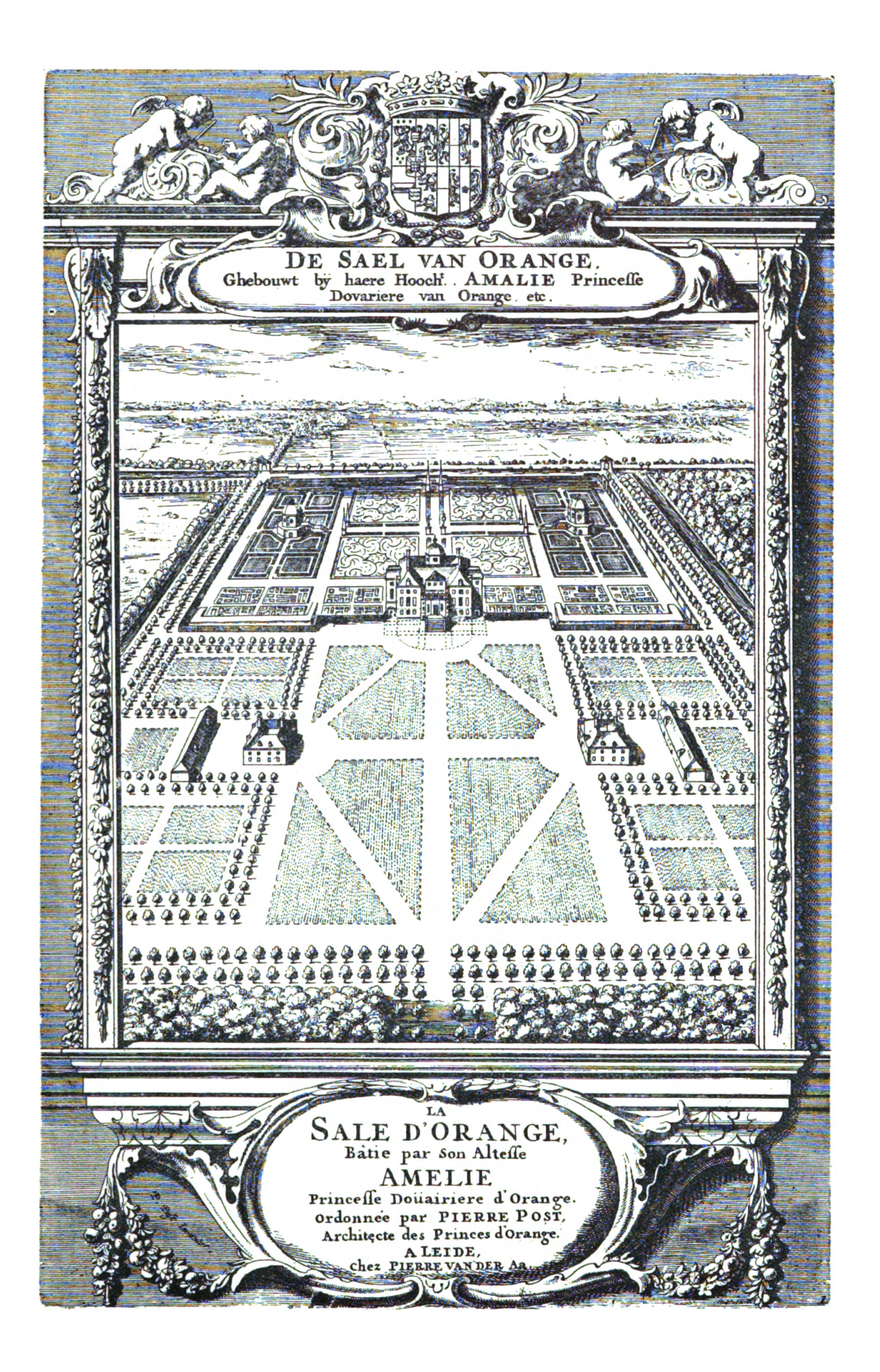
tions multiples, à feuilles menues et serrées, telles que l'orme, le tilleul, le charme, la charmille, le buis, le cyprès; grâce aussi à l'artifice de tuteurs, de treillages, de cerceaux, de fils de fer dissimulés, et à une manœuvre savante des ciseaux et du croissant, le jardinier fait concurrence au tailleur de pierres, au charpentier et au maçon. En torturant les ramures et en tondant les feuillages, on imite des volumes géométriques et on simule des parties d'architecture : on dresse le parapet des *banquettes*, la muraille des *palissades* ; on tourne les fûts des *colonnades vertes;* on découpe les trumeaux et les baies des *arcades;* on creuse des niches; on suspend les plafonds des *quinconces à l'italienne* et la voûte des *berceaux;* bien mieux, on sculpte en verdure des ornements, des socles, des chapiteaux, des vases, des boules, des cônes, voire des figures d'hommes et d'animaux !

* * *

L'accroissement de pouvoir impressionnant que l'art des jardins doit à l'alliance qu'il noue entre la nature et l'architecture lui facilite singulièrement l'accomplissement intégral de sa mission. Or, il ne tient qu'à lui de s'assurer encore d'autres avantages en faisant appel à l'art de bâtir, non plus seulement pour la communication d'idées, de plans et de modèles, mais aussi pour une collaboration effective.

Grâce à elle, il pourra substituer la pierre, le marbre, le bois, aux terrassements, aux rocailles, voire aux végétaux; remplacer un talus par un mur, une rampe par un escalier, un tertre par un banc, un rivage par une margelle, une grotte par une crypte, une cascade par des fontaines, un gué par un pont, une haie par un parapet ou une balustrade, une palissade et un berceau de verdure par des portiques de treillages, etc. Il y gagnera un renforcement ou un développement des effets que nous avons dénombrés plus haut, et aussi l'addition d'effets nouveaux : c'est d'abord l'accent que prend le modelé du terrain, quand la netteté d'un dallage, l'aplomb d'un parement, l'arête franche d'une bordure, accusent les traits caractéristiques du plan et des profils; c'est encore la clarté et la gaîté dont les taches blanches du calcaire rehaussent la gamme des verdures et des fleurs, surtout près du miroir multiplicateur des eaux.

Libre maintenant au jardin, mis en goût de coquetterie, de désirer


DE SAEL VAN ORANGE,
Ghebouwt by haere Hoocht. AMALIE Princesse
Dovariere van Orange. etc.
LA
SALE D'ORANGE,
Bâtie par Son Altesse
AMELIE
Princesse Doüairiere d'Orange.
Ordonnée par PIERRE POST,
Architecte des Princes d'Orange.
A LEIDE,
chez PIERRE VAN DER AA.



l'appoint d'une parure adventice : l'architecture, la sculpture et même la peinture, s'empresseront à l'envi de lui en offrir les éléments. La première lui plaquera des façades en avant de ses grottes, lui dressera des portiques à l'entrée de ses avenues, des colonnades autour de ses ronds-points et de ses pièces d'eau, des *lanternes* sur ses belvédères. La sculpture commencera par relever d'ornements l'utilité des murailles, des parapets, des rampes, des bordures; puis, çà et là, aux angles des parterres, sur la tablette des balustrades, en marge des bassins, sur les degrés des fontaines, elle sèmera des vases vides ou fleuris; enfin, à son commandement, un peuple de statues prendra position sur les tapis verts, aux carrefours des bosquets, aux créneaux des avenues, aux niches des palissades, à l'ombre des grottes, près des sources et jusqu'au milieu des eaux. Quant à la peinture, elle consentira volontiers à collaborer au décor, en brossant le trompe-l'œil d'une *perspective* comme toile de fond.

Du coup, voilà le jardin en possession des attraits d'un salon et d'une galerie ! La séduction sera d'autant plus grande que les œuvres d'art seront mieux mises en valeur par l'accord de la nature qui les encadre et par le plein air qui les illumine. Mais où le triomphe s'achèvera, c'est quand, par l'heureuse entente du statuaire et du fontainier, l'intérêt d'une action ingénieuse, la beauté de corps campés en des attitudes héroïques ou gracieuses, le piquant de motifs et d'accessoires pittoresques, l'éclat des marbres, des bronzes et des ors associés, enfin, les prestiges d'eaux qui jaillissent, écument, bruissent et étincellent, composeront un tableau splendide et féerique.

* * *

Tels sont les trésors que la nature et l'art livrent généreusement au jardinier : pour peu que celui-ci soit doué d'imagination et de goût, ils lui suffiront et au delà; mais, croirait-il les avoir épuisés, qu'il trouverait encore dans l'âme humaine un filon à exploiter.

Nous sommes ainsi faits, que nous aimons le spectacle de la vie, soit que les actions ou seulement les mouvements d'hommes et d'animaux nous en offrent une manifestation réelle et actuelle, soit même que des indices de son existence présente ou passée nous en suggèrent l'idée.



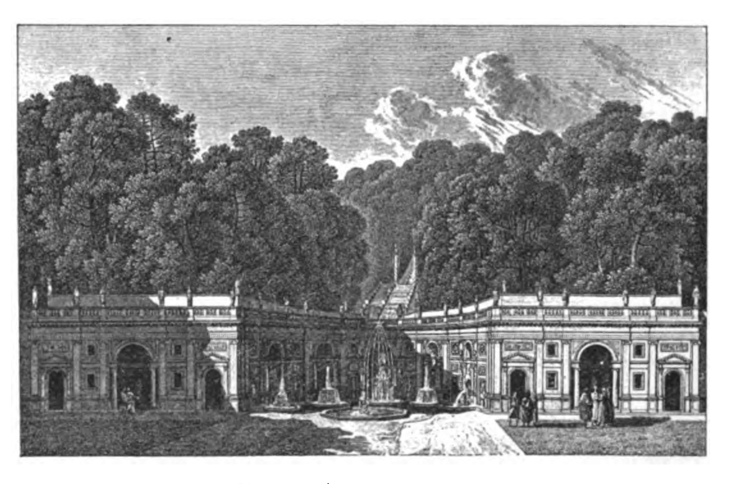
D'autre part, la solitude et le silence qui règnent dans la nature développent notre goût inné pour « ces sombres plaisirs d'un cœur mélancolique » qu'excitent des apparences de douleur ou un rappel de la mort fatale.

Or, un jardinier psychologue a plus d'un moyen de faire servir ces facultés d'émotion à la réalisation de son plan. Il suffit qu'il leur ménage l'occasion de s'exercer en animant ses parterres, ses bosquets et ses eaux de bêtes familières; en nous amusant avec des ponts, des moulins, des cabanes, des temples, des monuments; en nous impressionnant par l'exposition pittoresque de ruines, d'inscriptions, de tombeaux, ou encore par l'évocation artificieuse de quelque souvenir élégiaque.

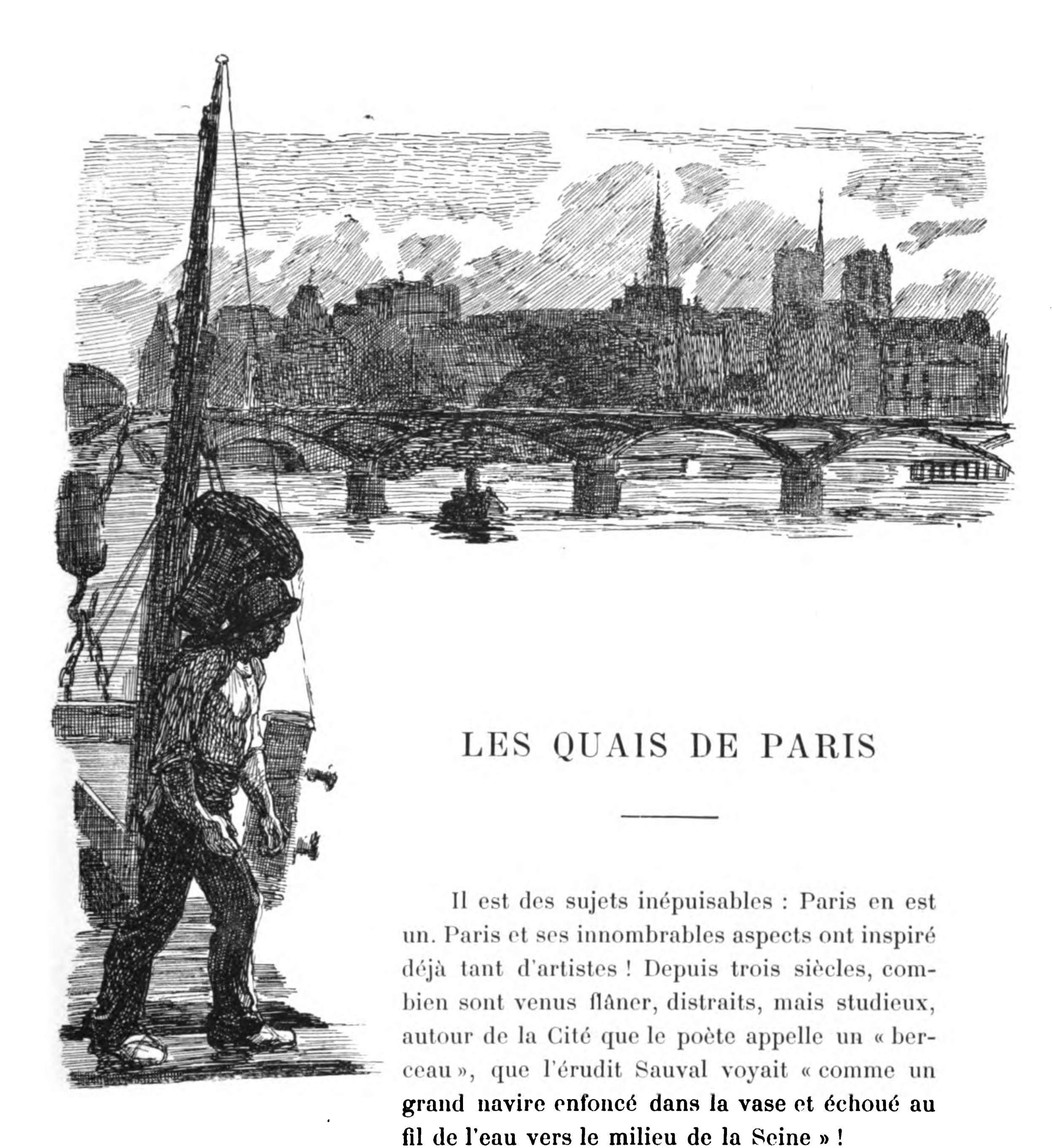
* * *

En somme, les maîtres du jardin ont eu le choix entre trois styles, sans compter les variantes qu'ils pouvaient introduire, soit en prenant des libertés avec les principes, soit en essayant des combinaisons éclectiques, soit encore en s'attachant de préférence aux détails ou aux ensembles, aux accents et aux contrastes ou au rythme et à l'harmonie, aux lignes et aux formes ou aux lumières et aux couleurs. L'histoire de la civilisation nous livrera sans doute le secret de leurs préférences.

(A suivre.) FRANÇOIS BENOIT



VILLA ALDOBRANDINI
(D'après Percier et Fontaine).



LES QUAIS DE PARIS

Il est des sujets inépuisables : Paris en est un. Paris et ses innombrables aspects ont inspiré déjà tant d'artistes ! Depuis trois siècles, combien sont venus flâner, distraits, mais studieux, autour de la Cité que le poète appelle un « berceau », que l'érudit Sauval voyait « comme un grand navire enfoncé dans la vase et échoué au fil de l'eau vers le milieu de la Seine » !

Il faudrait plusieurs salles de musée pour offrir aux yeux l'histoire de Paris racontée par ses graveurs ou ses peintres. Des peintures, d'abord : *le Louvre,* de Zeeman, au temps de la Fronde; *le Pont-Neuf,* de Raguenet, sous Louis XV; les quais sans arbres ou *le Pont-au-Change*, encore moyenâgeux, de Corot; la *Notre-Dame*, de Jongkind; tout le vieux Paris qui devient un Paris nouveau dans les études des petits maîtres : Hervier,



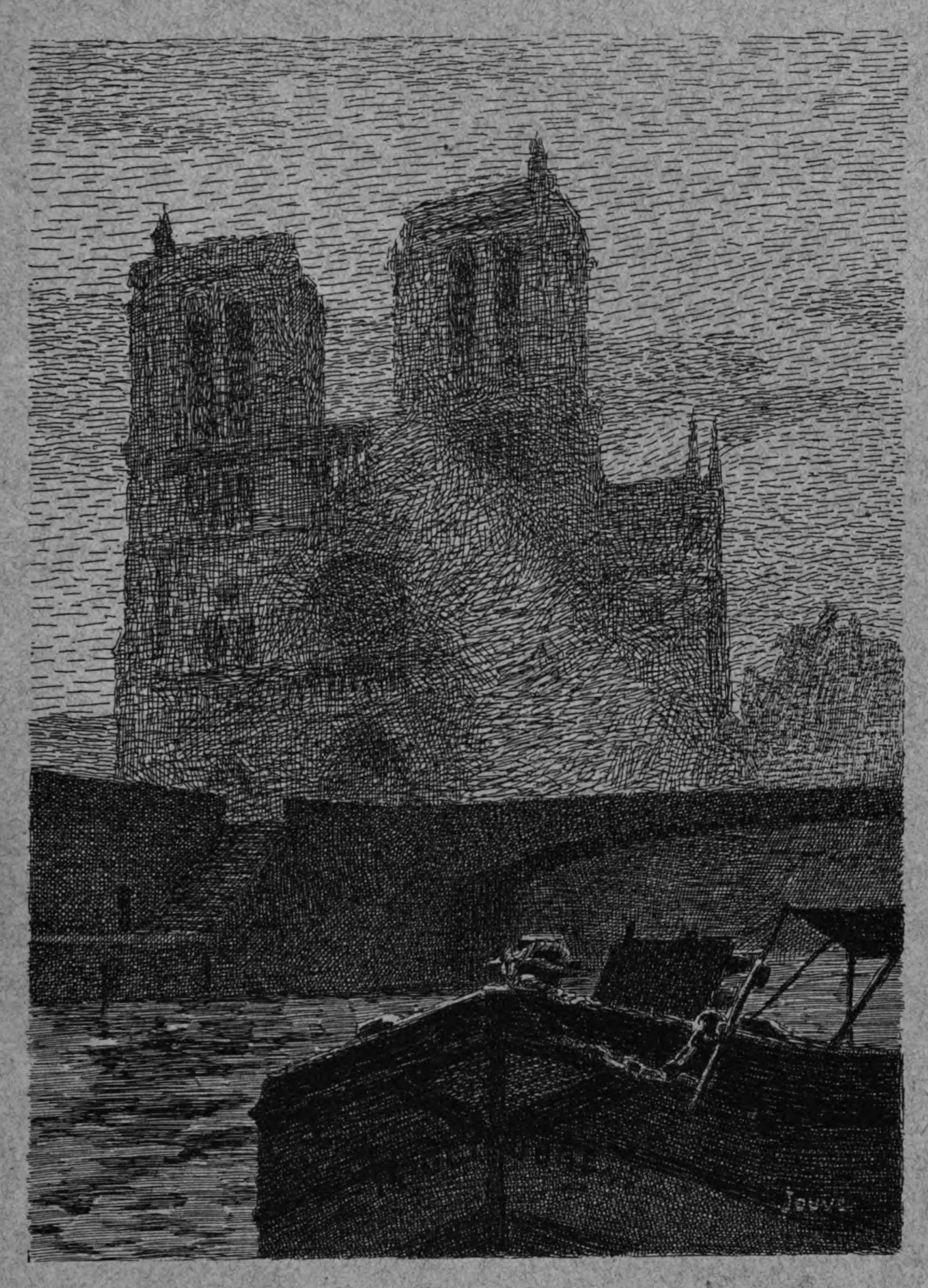
LA FLÈCHE DE NOTRE-DAME.

Daumier, J. de Nittis, Lépine, Buhot, Frank Boggs... Et les dessins de Victor Hugo! Et les estampes, depuis la *Tour de Nesle*, de Callot; depuis les vues majestueuses des Israël Silvestre, des Sébastien Leclerc, des Pérelle, des J. Rigaud, des Lepautre, qui retiennent à la Chalcographie le Paris architectural des grands siècles, jusqu'aux observations plus prime-sautières des contemporains, en passant par le romantique Paris de Méryon!

Méryon! Cette signature de poète résume toute une époque.

Elle est une date, comme la *Notre-Dame de Paris* du poète. Mais ce grand nom, mais tous ces noms, doivent-ils décourager les nouveaux venus? Ceux-ci vont-ils conclure, les bras croisés, que tout est vu, que tout est dit, que l'on vient trop tard?

Un jeune artiste est là pour nous prouver le contraire. Le charme opère, comme jamais; la fascination continue. Paris sera toujours inédit, toujours nouveau, tant qu'il y aura des yeux d'artiste pour en refléter les mille nuances. L'art change, comme la nature, comme la réalité d'une ville vivante et qui se transforme sans trêve au gré des heures et des ans; chaque portrait de Paris nous apporte une physionomie nouvelle: c'est la réflexion que suggèrent d'abord les dessins lumineux de M. Paul Jouve, un des jeunes



Notre-Dame de Paris, effet de matin.

artistes d'avenir, « graveurs du xx[e] », dont le trait sûr et spirituel de M. Henri Beraldi burine ici les médaillons.

« Les points de vue changent à chaque instant », dirait Delacroix. Mais ce n'est pas le seul enseignement de ces notes originales : en les classant pour ainsi dire chronologiquement, par la pensée, en les rétablissant dans leur succession naturelle, l'amoureux d'art peut improviser une promenade aussi plaisante qu'instructive, et qui lui répétera silencieusement l'histoire de Paris en descendant le cours de son fleuve : excursion riche de nuances et de souvenirs, spectacle dans un fauteuil, qui devient une évocation ! Depuis Notre-Dame jusqu'au Trocadéro, les grands édifices qui se mirent dans un petit fleuve ne sont-ils pas, en effet, les jalons espacés d'une histoire de Paris ? Notre-Dame, c'est le passé de la foi naïve et profonde, tout notre moyen âge chrétien; la flèche de la Sainte-Chapelle complète l'accent de ses tours; de l'Hôtel-de-Ville aux Tuileries, c'est la souveraineté plus décorative de la Renaissance italienne, avec ses fantaisies savantes et somptueuses; en face du Louvre, l'Institut rappelle nos siècles classiques; plus loin, c'est la grâce grandiose du siècle de Louis XV, puis toutes les indécisions du siècle suivant, qui fut le nôtre; enfin, le Trocadéro, témoignage récent de notre art dans un décor hâtif.

Plus n'est le temps où la ville des Parisiens tenait tout entière sur le Vaisseau de la Cité; mais le Vaisseau tient bon : *fluctuat, nec mergitur*. De si petit devenu si grand, le symbolique Vaisseau paraît se déplacer insensiblement pour voguer vers l'avenir, vers le couchant teinté des feux de la mer; l'humaine évolution de l'art et des âmes descend au fil de l'eau, suivant la pente... Les pierres se transforment avec les pensées. Paris s'accroît, les siècles passent. L'âme parisienne se répand, se renouvelle et paraît se renier sans trêve ; elle papillonne à travers les temps : celtique, romaine, gallo-franque, gothique, renaissante, classique, romantique, fervente ou futile, néo-grecque, novatrice, modernisée tour à tour; elle fortifie sa rusticité primitive avec le ciment de Rome; elle abandonne la majesté latine pour la luxuriance moyen-âgeuse; elle préfère l'ogive au plein-cintre ; elle quittera l'ogive pour revenir aux trois ordres; successivement, elle honore la régularité, le mystère, le caprice, la clarté, le grandiose, la grâce, la froideur, la passion, le bizarre même en haine du banal : mais cette mobilité même, reflétée dans le fleuve par nos monu-

ments, prouve que nul fanatisme ne s'appesantira jamais sur cette « Attique » plus tempérée : entre le Midi latin et le Nord germain, Paris, cœur de la France, est le centre du monde. Et la Seine en est l'ingénieuse artère.

Telle est l'histoire que raconte à nos yeux chaque nuance du fleuve descendu : rapide histoire du génie parisien, c'est-à-dire de l'esprit et de l'art français ! Ah ! si les mots pouvaient, comme les formes, exprimer, même confusément, toutes les imaginations qui se précipitent au courant du fleuve, à travers tant d'architectures et d'années superposées ! En classant des images nouvelles, le regard se refait contemporain des vieux âges. Le passé revit dans le présent.

Assurément, les jardins du Palais des Thermes ne verdoient plus jusqu'à la berge ; et ne faut-il pas à l'artiste un certain effort pour restaurer d'un coup-d'œil le Paris de Sainte-Geneviève et de Clovis ? Mais reconnaissons les nautes parisiens dans ces débardeurs du port Saint-Nicolas : cette foule vive sous le ciel heureux, Villon l'a vue, l'a chantée, non sans un joli regret pour les belles mortes légendaires et les neiges d'antan... Le Paris féodal a disparu ; mais un même soleil, toujours délicat, brille sur les vestiges noircis du moyen âge. — Le moyen âge ! nous le voyons encore et toujours à travers le romantisme, comme la sombre île Saint-Louis, nostalgique patrie des romanciers d'aventures et des vieux peintres, à travers les rimes élégiaques de Joseph Delorme :

Je rêvais donc ainsi sur ce quai solitaire...

Un coucher de soleil romantique enveloppe encore, à nos yeux, l'abside de Notre-Dame, avec des noirceurs d'eau-forte ; le souvenir de Méryon nous étreint ; l'hôtel Pimodan s'estompe à l'écart, comme une maison de fantômes : le romantisme lui-même fut-il autre chose qu'un impérieux crépuscule ? Ses rayons ont combattu jusqu'à présent notre pure lumière, en créant un faux jour. Ce moyen âge fantastique qui grimace, c'est la *Notre-Dame de Paris* selon 1831, quand le poète-dessinateur, en compagnie d'un disciple idolâtre et d'une érudite amie, *furetait* l'église métropole :

Les tours de Notre-Dame étaient l'H de son nom...

Ses dessins, comme ses visions, étaient cernés d'une tache d'encre ;





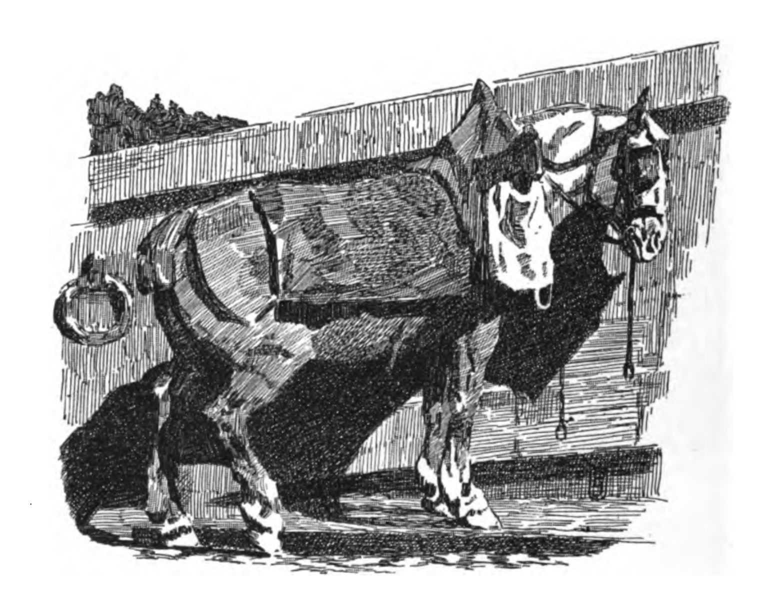
Le Chevet de Notre-Dame, le matin.

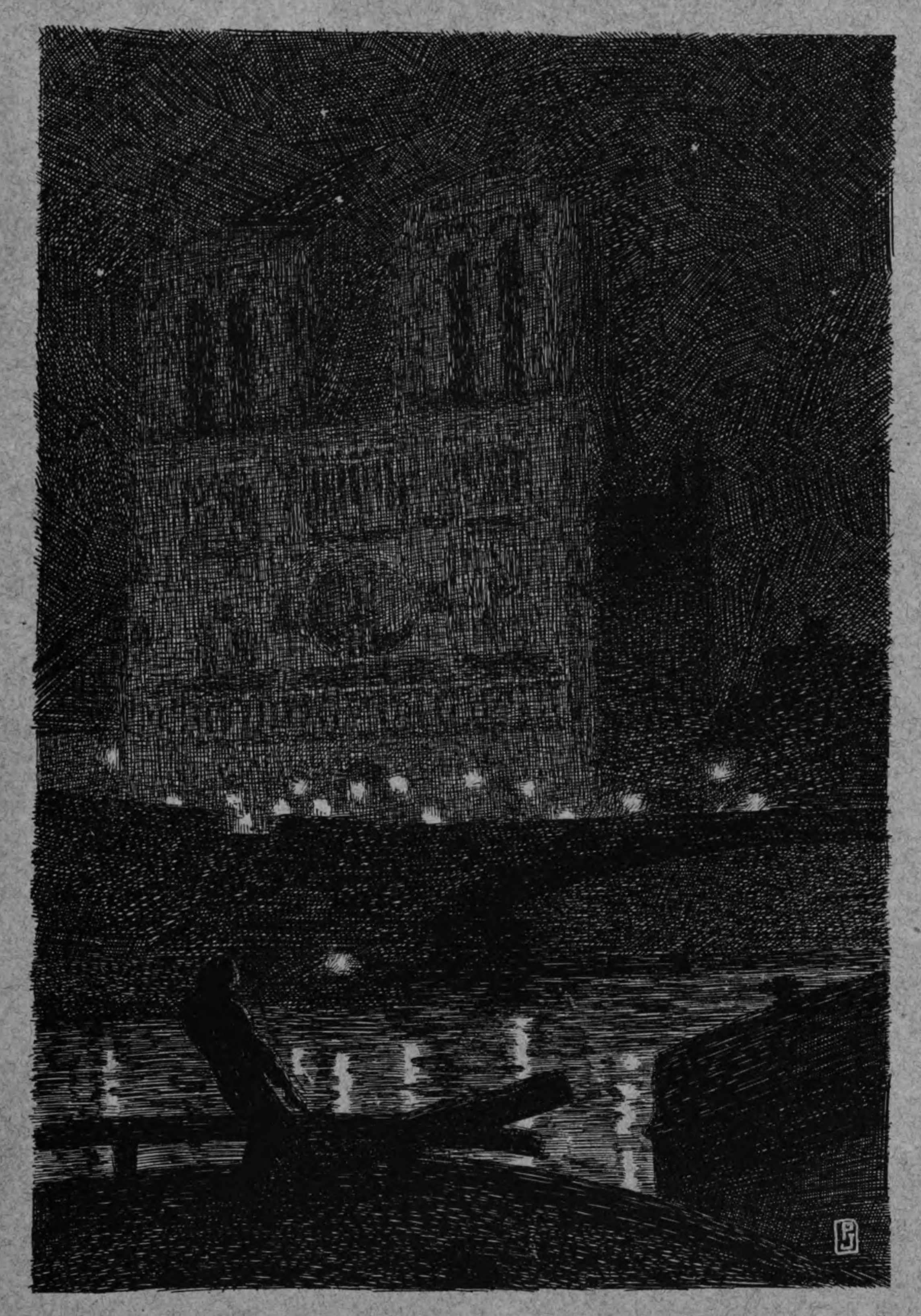
l'ombre du rêve corroborait la patine du temps. Une lueur de Bâle envahissait Paris; d'avance, le Rhin des *Burgraves* dramatisait la Seine : c'était l'heure magique où les formes ont des airs de spectres. Et, selon cette poétique, Viollet-le-Duc restaurait... Oui, mais le soleil de Paris remet au point nos plus beaux songes; notre âge un peu las ne redoute plus la jeune lumière : en crayonnant son abside, M. Jouve a mis d'instinct des clartés matinales où Méryon charbonnait l'effroi du couchant.

Le rêve d'Hugo ressuscitait alentour les acteurs violents du xv[e] siècle; aujourd'hui, le dessinateur profile, à l'abri de la cathédrale haute, les efforts journaliers du travail actuel : les bras nerveux se raidissent; les corps penchent; arc-boutés sur les cordages ou courbés sous les sacs, hâleurs et déchargeurs « s'enlèvent » sur les fonds clairs. Au jour frisant du matin, la Seine paraît azurée comme un miroir : le regard, qui s'y penche, voudrait refléter moins inconsciemment le secret de notre atmosphère, le sens mystérieux de nos ciels... Notre imagination travaille, en présence du labeur machinal qui ne rêve pas; parmi le présent, qui peine pour la vie, elle évoque le passé défunt. Mais l'artiste n'oublie point le pauvre cheval qui collabore à l'effort humain.

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)





Notre-Dame de Paris, effet de nuit.

CORRESPONDANCE DE HOLLANDE

L'EXPOSITION VAN GOYEN

Amsterdam, le 18 août 1903.

Composer une exposition uniquement d'œuvres de Van Goyen pouvait sembler une entreprise assez téméraire. Chacun a vu au Louvre, ou ailleurs, un de ces grands tableaux clairs, d'un brun jaunâtre ou d'un gris neutre, représentant un bord de rivière : au premier plan, une tour, une vieille muraille, un arbre incolore, une barque sombre reflétée par l'eau. Au fond, la silhouette d'une ville, l'horizon infini ; et, par-dessus, tenant presque toute la toile, un beau ciel nuageux. Une peinture délicate, harmonieuse, mais un peu inconsistante, un peu décousue, ni très ferme, ni très variée. Je craignais que le rapprochement d'œuvres si analogues ne fût singulièrement monotone. J'avais tort. L'ensemble que MM. Frederik Muller ont réuni au Musée municipal d'Amsterdam est d'une diversité et d'une beauté qui séduisent aussitôt.

Sans doute, on y trouve quelques-unes de ces œuvres plus finement senties que fortement peintes, mais on y trouve autre chose.

Après Ruysdaël, Van Goyen apparaît comme celui de tous les peintres hollandais qui ressemble le plus à son pays. Il en a la poésie simple, délicate et grave. Avec une palette très restreinte, une pratique légère, il nous a laissé, du ciel et de l'atmosphère de la Hollande, une image diverse et fidèle.

Pour peu que vous ayez visité les bords de la Meuse et du Zuiderzée, vous connaissez ces fleuves paresseux et lents, qui vers leur embouchure sont larges d'une lieue, et qui s'étalent, jaunâtres et ternes, entre leurs rives basses. Vous avez vu ces horizons illimités qui se perdent dans la brume, cette grande nappe d'eau blafarde, faiblement ridée par le vent, où nagent des barques sombres. Tout autour, les nuages montent et passent en files grises et noires. Çà et là, un rayon de soleil perce leur masse mouvante et met au loin, sur la mer, un reflet qui tremble... Une heure passée dans les salles de l'exposition vous fait retrouver vos sensations, notées avec une émotion si juste, qu'en vérité ces peintures sont la Hollande elle-même.

D'autres ont dit les dunes, les forêts, les pâturages. Personne, je crois, n'a mieux traduit que Van Goyen les grands espaces, la beauté changeante du ciel et de l'eau.



Notez, de plus, qu'il fut presque un précurseur. Il est né à Leyde en 1596 : il est l'aîné de Salomon Ruysdaël, qui lui doit beaucoup, d'Adrien Van de Velde, de Cuyp et d'Isaac Ostade. Si l'on veut bien y songer, il en prend singulièrement plus d'importance et d'originalité.

On sait peu de chose de sa vie. Il fut l'élève de Swanenburch et de van Schiperoort, presque inconnus aujourd'hui, et, pendant un an, d'Esaïas van de Velde, ce qui se voit à ses premiers tableaux. Il se maria en 1618, puis s'établit à La Haye. Il était estimé de ses contemporains. Il fut président de la Gilde de Saint-Luc. Van Dyck, Terburg, Van der Helst firent son portrait. Le prince Henri l'honora de ses commandes, et la municipalité lui donna 650 florins d'une grande vue de La Haye. Malgré cela, il fut pauvre. Ordinairement ses tableaux se vendaient à bas prix. Il se lança dans des spéculations sur les maisons et sur les tulipes. Il faut croire qu'elles furent malheureuses, puisqu'à sa mort, en 1656, sa veuve dut vendre tous les tableaux qu'il avait laissés, pour satisfaire ses créanciers. J'imaginerais volontiers que ce fut un esprit mobile, une de ces âmes délicates, que les plates étendues charment, qu'une ombre émeut, que les nuances du ciel enchantent. Sans doute, il oubliait bien des tristesses, en peignant un nuage.

Ses premières œuvres sont inspirées de Van de Velde. Ce sont les mêmes scènes de genre dans des paysages. La couleur en est dure, opaque, les tons locaux éclatants, la facture appuyée. C'est vers 1630 que son métier se fait plus libre et sa couleur plus délicate. Il peint des maisons dans la campagne, des ponts sur un canal, des pêcheurs sous un saule, au bord d'une eau transparente. Les arbres sont faits de touches menues et parallèles, assez inexpressives et monotones. Mais les personnages sont spirituellement touchés, et le ciel est charmant. Le ciel, voilà ce que chaque jour il peint avec plus d'amour et de bonheur. Dans les œuvres de sa maturité, ces tableaux presque monochromes, d'un brun transparent et léger vers 1640, d'un gris neutre ou verdâtre à la fin de sa vie, le ciel tient presque toute la toile. Il l'établit dans son architecture, en nuance les grandes surfaces, il en fait descendre la lumière ; c'est là qu'est l'intérêt.

A mesure qu'il avance en âge, l'exécution devient plus serrée et plus large. C'est toujours la même pratique simple, tranquille, sans effort, mais plus substantielle et plus nourrie. Les œuvres de ses dernières années, tristes, sombres et graves, semblent le reflet d'une âme désabusée.

Les œuvres exposées, heureusement choisies, permettent de suivre pas à pas l'évolution de son talent. N'attendez pas que je les décrive : comment rendre sensibles les jeux sans cesse changeants de la lumière sur le ciel et sur l'eau ? Ce sont choses dont l'œil jouit, que le pinceau peut traduire, mais que la plume est impuissante à rendre. Le motif varie peu, c'est ici la silhouette familière des villes de Hollande, Rhenen, Delft, Leyde, Dordrecht et l'élégant clocher de son église, qui s'aperçoit de loin, par delà la vaste étendue ; le soleil et la pluie sur la mer plate — tout cela dit avec des moyens si simples, dans une gamme si restreinte. Mais que les degrés en sont délicats ! Voyez une de ces toiles, la distinction harmonieuse de ces gris, l'accord juste et sobre de ces valeurs, et vous saurez ce qu'il faut penser de ce « bleu de Haarlem » qui se serait décoloré, et dont parle Houbraken. C'est une œuvre une, complète, à quoi rien

ne manque, et d'ailleurs c'est la nature même. De ces canaux, de cette terre saturée d'eau, monte sans cesse une vapeur légère qui enveloppe les objets d'une gaze humide. Aux beaux jours, c'est une buée lumineuse, et voilà Cuyp. Mais aux jours sombres, c'est un voile gris, où la mer et le ciel se noient, qui efface les lignes et les couleurs des lointains ; dans cette atmosphère humide, la note rouge d'un vêtement, le vert d'un arbre touché de soleil, prennent une signification et une profondeur inattendues ; et n'est-ce pas Van Goyen ?

Je citerai, entre autres, deux ou trois tableaux, qui me semblent plus originaux ou plus forts.

L'*Approche de l'orage* (au Dr Hofstede de Groot, de La Haye) est d'une puissance et d'une solidité singulières. Backhuysen, ni peut-être Ruysdaël, n'auraient mieux rendu le dramatique de ce ciel noir, de cette lumière blafarde sur l'eau opaque — ce silence oppressant et lourd qui précède la tempête.

La *Vue de Gueldre* (à M. Humphrey Ward, de Londres) est un enchantement. Sous un ciel de nuages, avec des trouées d'un azur effacé, une plaine verte, jaunie au loin d'un coup de soleil ; un fleuve — le Rhin sans doute — y fait une bande argentée, piquée de voiles blanches. Au premier plan, des hauteurs sableuses. Point d'artifice pour faire fuir la perspective, point d'appui brun ou noir contre le cadre ; rien de plus simple et de plus ordinaire comme moyens, rien de plus sincère, de plus juste, de plus lumineux comme résultat.

Ruysdaël est plus retenu, plus grave ; ses tableaux sont plus composés, d'une émotion plus condensée — mais vous ne trouverez pas chez lui de ces œuvres de premier jet, qui fixent directement une impression, comme ce *Temps triste* (à M. A. Kay, de Glascow), qui est la chose la plus subtile, la plus moderne qu'on puisse voir. Une petite toile carrée : un ciel qui l'occupe presque toute, un ciel gris fait de brumes superposées, entre lesquelles filtre la lumière ; il s'appuie au cadre d'une valeur plus forte et s'éclaire au milieu d'une lueur blanchâtre qui se reflète sur l'eau. A droite, deux maisons d'un jaune indécis, quelques bateaux alignés, à demi noyés dans la brume ; au fond, la ligne mince d'une rive verte. Je ne crois pas qu'on puisse sentir plus finement la lumière d'un jour pluvieux et la traduire d'une main plus délicate et plus légère. Cela est sans prix — et peut-être n'en trouverait-on pas l'équivalent dans toute l'école hollandaise.

Le Musée de l'État, le Musée Boymans, plusieurs amateurs, ont prêté leurs belles collections de dessins. Ce sont des notes prises au cours d'un voyage, des projets de tableaux. Tout y est dit d'un crayon rapide et précis : terrains exactement construits dans leurs lignes, ciels indiqués légèrement et teintés d'encre de Chine, personnages établis d'un trait spirituel dans leur attitude caractéristique. C'est simple, expressif et divertissant.

Nous avons gagné à cette exposition de mieux connaître et de mieux aimer Van Goyen. Souhaitons qu'on nous donne, une autre année, une réunion d'œuvres de Cuyp ou de l'admirable Vermeer.

Paul ALFASSA



"IL FIORE DI BATTAGLIA"



La main contre la dague
(Marozzo).

Tel est le titre d'un rare et curieux ouvrage d'escrime, resté jusqu'ici manuscrit, qu'a édité en ces derniers temps M. Francesco Novati, dans la collection de l'*Istituto italiano d'arti grafiche,* de Bergame. *Il Fiore di Battaglia* fut écrit, en 1410, par Fiore da Premariacco, maître réputé dans l'art de l'escrime, qui eut, comme plus illustre élève, Nicolas III d'Este, marquis de Mantoue. C'est sur les instances de celui-ci que Fiore se décida à confier au papier les secrets de son art. Suivant la mode du temps, il les codifia en distiques ou en quatrains, servant de légendes à des dessins à la plume exécutés par des artistes demeurés inconnus, dessins naïfs, de valeur très inégale, mais se recommandant avant tout par leur sincérité d'attitudes et de gestes.

Ce manuscrit fut peut-être copié à un grand nombre d'exemplaires, pour qu'on pût le répandre dans les écoles d'escrime. Peut-être aussi n'en leva-t-on qu'un petit nombre de copies, pour ne pas vulgariser les préceptes pratiques d'un art dans lequel on aimait à s'exercer en secret. Cette dernière supposition nous

apparaît comme de beaucoup la plus vraisemblable. En effet, il faut arriver au début du XVII[e] siècle pour trouver traces de cette *Fleur des Batailles* du vieux maître de Forli. Deux exemplaires manuscrits sont mentionnés, en 1600, comme existant à Venise, l'un dans la bibliothèque de la maison Marcello, l'autre dans celle de la maison Soranzo. Mais ces deux manuscrits disparurent au siècle suivant, sans qu'on pût retrouver leurs traces, et ce fut seulement dans ces dernières années qu'un savant italien, le commandeur A. Pisani Dossi, retrouva un de ces manuscrits — le seul actuellement connu -- dans les papiers d'une vieille famille de Valbregaglia. Il s'empressa de communiquer cette miraculeuse trouvaille à M. Novati, et celui-ci ne crut pouvoir mieux faire que d'inaugurer, par une édition du *Fiore di Battaglia,* la collection qui porte son nom.

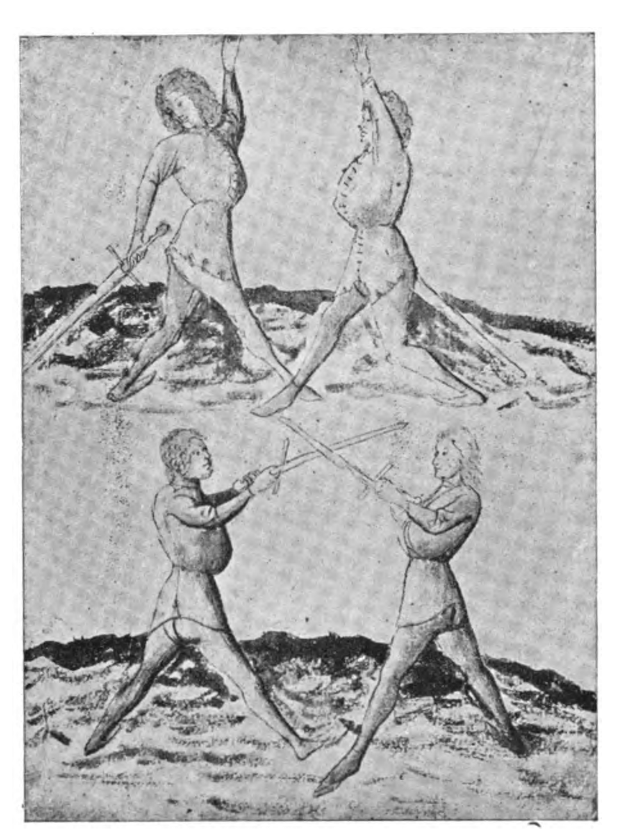


L'ÉPÉE SEULE ENTRE PIÉTON ET CAVALIER
(Marozzo).

La collection Novati a pour but de publier en fac-similé les plus remarquables de ces traités didactiques, qui parurent en Italie, tant au moyen âge qu'à la Renaissance, et dans lesquels les illustrations tiennent une place souvent plus importante que le texte. Tels sont les *Documenti d'Amore* de François de Barberino, le *Taurinum Sacritatis* de la Bibliothèque nationale de Paris, etc. La collection Novati est éditée par l'Institut italien des arts graphiques. Sous ce nom s'est fondée, à Bergame, une société riche en capitaux, non moins qu'en érudits distingués et amis des arts, tous unis dans la généreuse entreprise de vulgariser, au meilleur sens du terme, par le livre et par l'image, les trésors artistiques de l'Italie.

Si les volumes, que publiera par la suite l'Institut de Bergame, ont tous l'importance et la valeur du bel in-quarto édité par M. Novati, on peut dire que ce sera une collection unique au monde. Et ce coup de début est un coup de maître. L'intérêt du *Fiore di Battaglia* est autant dans le texte que dans les figures scrupuleusement reproduites, et aussi dans une excellente préface, à laquelle M. Novati a eu l'heureuse idée d'adjoindre de nombreuses reproductions tirées du fameux traité de Marozzo.

Nous en donnons ici quelques-unes comme exemples de ces beaux dessins, où tout est à admirer en tant que force, exactitude et fière élégance. Cette dernière qualité n'est certes pas à relever dans les dessins du vieux maître Fiore da Premariacco, ou pour mieux dire de son illustrateur. Mais il convient de ne pas oublier que le manuscrit de Fiore est des premières années du XVe siècle, tandis que l'édition de Marozzo date de 1536, époque où la peinture italienne brillait de ses feux les plus vifs. Malgré leurs imperfections, malgré leur lourdeur et leur gaucherie, ces naïfs croquis à la plume valent entre tous par leur accent de sincérité. Peut-être a-t-on fait trop d'honneur à l'illustrateur de Fiore, en le rapprochant de Pisanello et de Donatello. L'artiste inconnu a, ce semble, attaché plus d'importance à la naïve réalité des attitudes qu'à la correction des aplombs et de la mise ensemble. Répétons-le encore, et l'on pourra s'en rendre compte par les quelques reproductions ci-jointes, la valeur de ces dessins est très inégale. Mais, bonnes ou médiocres, toutes ces esquisses à la plume — et le livre en renferme plusieurs centaines — comptent parmi les documents archéologiques les plus importants que le commencement du XVe siècle nous ait laissés sur les armes et la manière de s'en aider dans les circonstances les plus diverses. C'est surtout à ce dernier point de vue que la partie graphique du *Fiore di Battaglia* rendra les plus grands services. Elle prouve à l'excès — si la chose était encore à prouver — que, si ancienne que soit l'escrime raisonnée en Italie, cet art était professé en Allemagne à des époques antérieures. L'Italie recevait les enseignements de l'Allemagne, puis les perfectionnait, les affinait, pour mieux dire. M. Novati convient d'ailleurs du fait avec la meilleure grâce, et ne nous laisse pas ignorer que Fiore da Premariacco fut très probablement le disciple de quelque vieux maître allemand, tel que ce fameux Hans Lichtenauer, qui florissait en Frioul au XIVe siècle, et dont le *Fechtbuch* est parvenu jusqu'à nous. C'est, en tous cas, la même méthode, celle où le pancrace antique,



DEUX GARDES AVEC L'ÉPÉE SEULE
(Fiore).

ancêtre de la savate moderne, c'est-à-dire la science de se battre sans armes, sert d'introduction à l'escrime. L'art de parer, désarmé, les coups portés par un ennemi ayant dague ou couteau, en est le second degré. Puis viennent les méthodes pour manier toutes les armes de main, les armes d'hast, tant à pied qu'à cheval, à la ville, à la guerre, ou armé de toutes pièces en champ clos. De telles leçons se retrouvent jusque dans les traités allemands du XVIIe siècle, longtemps après que les enseignements du méthodique et cérémonieux Carranza avaient réduit le maniement de la rapière espagnole à un exercice rappelant les pas comptés de la danse.

Nous recommandons le livre de M. Novati aux artistes. Le jour où, sous l'empire de quelque changement de mode, les peintres reviendront à la « peinture d'histoire », c'est-à-dire à celle qui s'essaye à reproduire autre chose que les gestes de nos immédiats contemporains, ils pourront consulter avec fruit les vieux livres d'escrime et établir leurs personnages dans des attitudes moins emphatiques, mais plus sincères et plus logiques que celles des héros romantiques auxquels les écrivains continuent, par habitude, de donner le nom de « chevaliers », nom qui ne veut rien dire. Pour ce qui touche au XVIe siècle, nous recommandons tout particulièrement les reproductions de Marozzo. Puissent-elles tomber entre les mains de quelque costumier moins ignare que ceux d'aujourd'hui, et qui réussira peut-être, en s'en inspirant, ou, ce qui serait mieux, en les copiant tout bonnement, et le plus servilement possible, à nous fabriquer des costumes et des armes moins ridicules que ceux dont le Théâtre Français et l'Opéra, pour ne point parler des autres où il y aurait alors trop à dire, nous donnent trop souvent l'affligeant et pompeux spectacle. Puisse luire pour nous le jour — encore bien éloigné, c'est à craindre — où les acteurs eux-mêmes consentiront à ne plus appliquer à leurs maniements d'armes les errements de l'escrime actuelle, où Hamlet ne s'engagera plus contre Laërte avec une épée moderne à coquille, mais bien avec une épée d'exercice, qui est tout autre chose qu'un fleuret!

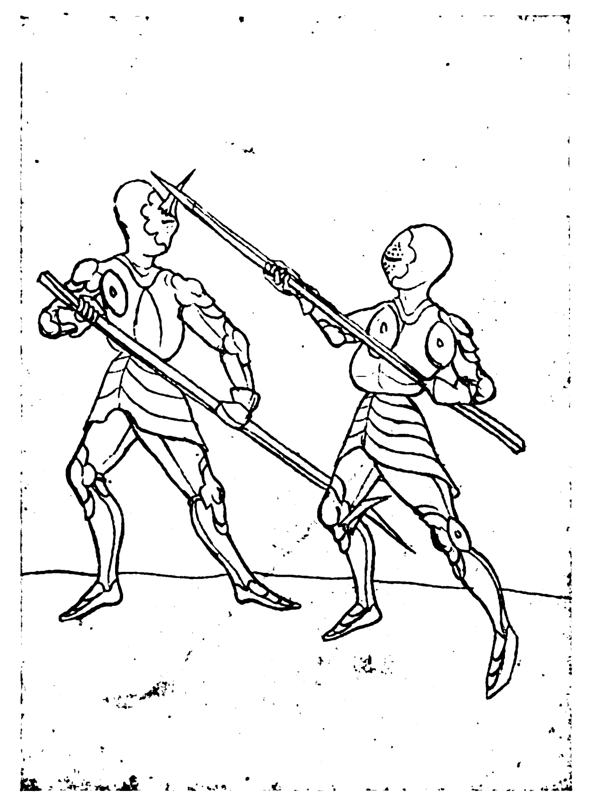


Désarmement contre la dague
(Marozzo).

Mais c'est là trop demander en un jour. Et nous nous contenterons de recommander le premier volume de M. Novati à l'attention des curieux, des érudits, des artistes, et aussi des amateurs éclairés et généreux, élite d'où sortira peut-être, quelque jour, un traducteur qui nous donnera une édition française de ce livre qui gagnerait tant à être connu.

Du *Fiore di Battaglia* ressort une vérité qui va de jour en jour en s'affirmant, à

mesure que les études d'histoire se font plus détaillées et plus précises. C'est que ces soi-disant siècles de barbarie, qui ont précédé la Renaissance, sont une invention des historiens doctrinaires qui voudraient nous amener à croire que l'aube de la civilisation ne commença guère à luire sur les pays latins avant le XVIe siècle, pour l'Italie au moins, et avant le XVIIe pour l'Europe occidentale et centrale. Cette théorie reçoit ici un nouveau démenti. Un pays où s'élucubraient de pareils traités, si soigneusement illustrés, devait déjà en posséder quelques-uns, plus anciens. Peut-être, au hasard des recherches d'archives, surgira-t-il une autre *Fleur des Batailles*, encore plus antique, qui viendra nous prouver qu'entre les exercices de palestre des gladiateurs romains et la leçon des salles d'armes modernes, une tradition s'est continuée en évoluant ainsi que toutes autres choses.



COMBAT AU MARTEAU D'ARMES EN CHAMP CLOS (Fiore).

Il y a plus : le *Fiore di Battaglia* nous aide à comprendre les avantages que gardaient généralement les Italiens dans les combats singuliers, dès le XIVe siècle, comme le prouve la fâcheuse histoire arrivée au maréchal de Boucicaut. Pour grand et vigoureux qu'il fût, ce seigneur fut battu, à plate dossière — si l'on peut dire, — et en champ clos, par un petit Italien qui ne lui venait guère plus haut que le creux de l'estomac, au dire des chroniqueurs. C'est là un événement qui donne à réfléchir sur ces prétendus hommes d'armes géants du moyen âge, dont « *l'armure gigantesque irait mal à nos tailles* ». Mais nous avons prouvé, trop largement, de par ailleurs, ce qu'il faut penser de ces armures gigantesques dont les rares échantillons connus ne sauraient plus se boucler sur nos contemporains les plus sveltes, pour revenir sur cette question, — toujours mal traitée par Victor Hugo. Il suffit de lire l'énumération des armes d'Eviradnus, pour être édifié sur ce point.

MAURICE MAINDRON

BIBLIOGRAPHIE

Études sur la sculpture française au moyen âge, par R. DE LASTEYRIE. — Paris, E. Leroux, 1902, in-fol.

Les sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres sont un des points de repère capitaux que prennent les archéologues quand il s'agit de dater des œuvres analogues. On les faisait couramment remonter à 1135, 1145 ou 1150, mais M. Vœge, reprenant, dans un récent ouvrage, une thèse émise par M. Marignan, a voulu les rajeunir, prétendant qu'elles procéderaient de l'école de Provence, et notamment des sculptures de Saint-Trophime d'Arles.

Comme Courajod avait fait remarquer à M. Vœge que le portail royal de Chartres était, de l'avis commun, antérieur à 1150, tandis que celui de Saint-Trophime n'était que du XIIIe siècle, M. Marignan s'est efforcé de concilier les deux thèses : il a rajeuni le portail de Chartres, en attribuant au XIIIe siècle le portail et le cloître de Saint-Trophime. D'où, le rajeunissement des principaux spécimens de l'art provençal, c'est-à-dire tout un chapitre de notre histoire de l'art à rectifier.

Après avoir recueilli tous les documents sur la question et examiné les sculptures sur place, M. de Lasteyrie, l'éminent professeur à l'École des chartes, vient de combattre cette théorie dans un bel ouvrage, illustré de magnifiques reproductions en héliogravure, qui fait partie des mémoires publiés par la fondation Eugène Piot.

Reprenant point par point la thèse de M. Marignan, il compare le portail de Chartres à ceux de Saint-Denys du Mans, de Notre-Dame de Paris, de Saint-Germain-des-Prés, et en place la date entre 1150 et 1175. Quant au portail de Saint-Trophime d'Arles, après examen des inscriptions du cloître, des costumes et des ornements, il conclut à l'impossibilité d'y reconnaître l'art du XIIIe siècle; c'est tout au plus du XIIe siècle avancé. Il s'est arrêté à la date de 1180 environ, date à laquelle les sculpteurs de Chartres avaient déjà donné leur mesure.

C'est ainsi que M. de Lasteyrie a pu acquérir la conviction « que la théorie de M. Vœge est erronée, que l'école de Chartres ne dérive pas de l'école de Provence, et que les sculptures d'Arles n'ont pu inspirer celles de Chartres dans la moindre mesure, car elles sont sûrement postérieures à ces dernières ».

E. D.

Il Campo Santo di Pisa. — Sandro Botticelli. — L'Arte di Benvenuto Cellini. — Fra Filippo Lippi. — Monographies par I.-B. SUPINO. — Florence, fratelli Alinari, 1896-1902, 4 vol. in-8°.

Depuis quelques années, la maison Alinari a commencé, avec le concours de M. I.-B. Supino, le savant critique d'art italien, la publication d'une collection de monographies de vulgarisation, consacrées aux grands maîtres et aux principaux

monuments de l'Italie. Élégantes et légères, copieusement illustrées (avec, toutefois, une regrettable utilisation d'un procédé en couleurs encore imparfait), elles offrent bien ce qu'on est en droit de demander à de semblables ouvrages : des renseignements précis, appuyés d'exemples iconographiques. Ce sont vraiment là des ouvrages de bonne vulgarisation, et le succès de l'un d'eux, consacré à *Sandro Botticelli*, a été tel, qu'on a dû en donner une traduction française, par les soins de M. J. de Crozals.

Le plan est assez uniforme : l'auteur, en suivant l'ordre chronologique, décrit les œuvres les plus marquantes des artistes qu'il étudie. Parfois, comme dans les préfaces du *Campo Santo*, il a l'occasion d'essayer un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de la peinture italienne au XIVe siècle ; ailleurs, comme dans le *Benvenuto Cellini*, ce sont des documents nouveaux qu'il apporte sur l'art de l'orfèvrerie italienne, auquel tant d'artistes admirables donnèrent, au XVe siècle, un si prodigieux essor.

Ainsi M. Supino, sans sortir de son cadre, trouve-t-il l'occasion de mettre dans chacune de ces monographies autre chose qu'une énumération de chefs-d'œuvre, accompagnée de notes biographiques. Il ne lui est pas permis de philosopher longuement dans ces petits livres, mais quand il le fait, c'est avec une admiration pieuse pour tous ces créateurs de l'art italien qu'il connaît très bien et qu'il aime encore mieux.

R. G.

Vittore Carpaccio et la Confrérie de sainte Ursule à Venise, par Pompeo Molmenti et Gustave Ludwig. — Florence, R. Bemporad et fils, 1903, in-fol.

Deux écrivains, qui ont depuis longtemps une prédilection toute particulière pour le génie de Carpaccio, se sont réunis dans un commun effort afin de rendre hommage à ce peintre qui aima, plus que tout autre, la splendeur de Venise : ils ont résolu d'étudier et de commenter son œuvre tout entière, et le présent ouvrage, consacré aux plus anciens travaux de sa vie artistique, est le premier point de leur collaboration.

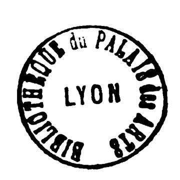
Ils avaient, d'ailleurs, la partie belle, et ces peintures de la Confrérie de sainte Ursule, brossées avec toute la vigueur de la jeunesse, constituent aujourd'hui un des ensembles les plus admirables de la vie somptueuse de Venise.

N'allez pas croire au moins que les auteurs se soient contentés d'en donner une simple description, accompagnée de quelques notes chronologiques. Ils ont mieux compris leur tâche et n'ont rien laissé dans l'ombre, non seulement du sujet, mais de ses alentours : la légende de sainte Ursule, l'histoire de la *Scuola* de sainte Ursule, un essai de la reconstitution de l'ancienne *Scuola*, une étude sur sa vie intime, ses bienfaiteurs, etc., autant de points intéressants, qui, savamment étudiés, font de cet ouvrage une monographie complète et définitive.

R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI





LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

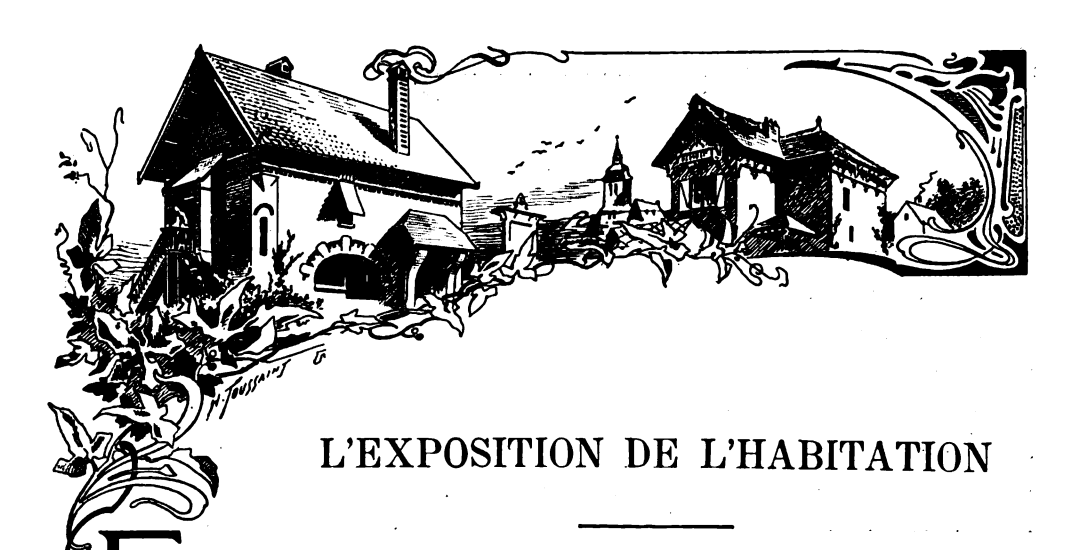
N° 79. — Tome XIV, 7e année. *10 octobre 1903.*

SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 OCTOBRE 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE



L'EXPOSITION DE L'HABITATION

Est-il un sujet plus vaste, plus curieux à fouiller, qui nous touche par plus de points et de plus sensibles, que l'étude de l'Habitation? Asile des dieux et des hommes, ses vestiges encombrent le monde et nous racontent en partie l'histoire des civilisations disparues. Elle a donné naissance à un art, le plus grand, le plus complet, le plus utile, et qui englobe en soi tous les autres, sauf un : la musique. Encore faut-il se souvenir de la délicieuse fable d'Amphion, bâtissant les murs de Thèbes aux sons de la lyre divine, et ne pas oublier non plus que Vitruve, au livre premier de son *Architecture*, déclare que la connaissance de la musique est indispensable à l'architecte digne de ce nom.

A diverses reprises, cette si passionnante étude de l'Habitation a tenté nos organisateurs d'expositions nationales et internationales. En 1889, Charles Garnier, on se le rappelle, essaya de ressusciter, aux pieds de la tour Eiffel, ses principales étapes à travers les âges. On sait quel succès de curiosité obtint cette hâtive et sommaire restitution.

Le but poursuivi par le Comité qui nous convoque actuellement au Grand Palais des Champs-Élysées est différent. Il ne s'agit plus d'exhumer le passé, mais d'envisager sous ses multiples aspects l'habitation civile contemporaine.

Ainsi limité, le champ demeure encore considérable, et à le parcourir, nous trouverons certainement bien des enseignements à glaner.



I

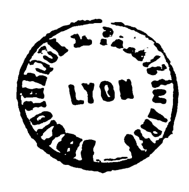
Et d'abord, en se plaçant au point de vue encyclopédique, il semble difficile que l'on puisse organiser une exhibition privée plus complète en son genre, plus variée et plus instructive, que celle dont nous allons rendre compte.

Dire que la maison contemporaine peut y être étudiée de la cave au grenier serait insuffisant; puisque on nous découvre, au-dessous même des fondations, très au-dessous, les égouts poussant sous nos modernes immeubles leurs canalisations tentaculaires, transformées en organes digestifs et évacuants; et que nous apercevons, groupés à terre, en bel ordre, les cheminées et les ventilateurs, qui, au-dessus des combles, très au-dessus, dresseront ces armatures métalliques, qui leur donnent un faux air d'homme d'armes, casqués et bardés de fer.

En outre, l'Habitation, ici, n'est point envisagée uniquement dans ses formes extérieures et relativement à son intérieure distribution. Elle peut aussi être étudiée dans son être intrinsèque, c'est-à-dire dans ses matériaux essentiels et constitutifs : pierres, briques creuses ou pleines, brutes ou émaillées, granits, marbres, ciment armé et non armé, béton, tuiles, ardoises, verre, bois, fer, fonte, zinc, etc., y sont présentés sous forme d'échantillons et dans leurs applications multiples. Et aussi les grès qui, chez Müller, se transforment en cheminées, en lambris, en sphinx de parade, et encore la céramique qui, chez Lœbnitz et ses émules, fournit des revêtements, des fontaines, des épis de faîtage, des frises, des lavabos, des cuvettes, etc. On y découvre même des matériaux insoupçonnés : le *lidium*, par exemple, qui est au bois et à la pierre, ce que le *linoleum* est à la toile cirée. On n'aura plus désormais, quand on parlera de maisons de liège, à penser à une ville aussi belge qu'épiscopale, et le terme « bouchon », appliqué à un cabaret, ne constituera plus un trope ingénieux et vulgaire.

Comme leçon de choses, on ne peut rien demander de plus.

Quant à l'Habitation elle-même, ajoutons vite qu'il ne s'agit pas seulement, dans cette exhibition remarquable, de projets et d'épures tracés par des crayons habiles, de plans combinés à loisir, d'élévations élégantes,





de coupes suggestives, se développant sur papier grand-aigle en des lavis délicats et proprets ?

Par un tour de force qui tient du prodige, et rappelle Mme d'Aulnoy, le bon Perrault et leurs contes de fées, on offre à nos regards surpris, étonnés, confondus, l'intégrale réalisation de ces plans, de ces élévations et de ces coupes. De coquettes maisons, de gracieux cottages, complets et parfaits, achevés, meublés même, se dressent au milieu du *hall* immense que tout le monde connaît, et qui, il y a deux mois à peine, était occupé par un agréable jardin, uniquement peuplé de statues, de groupes et de bustes.

Rien assurément n'est plus inattendu, et mieux fait pour émouvoir les visiteurs habituels du Grand Palais, que ce village improvisé. A lui seul, il mérite qu'on se dérange. Ce sera très vraisemblablement le *clou* de l'exposition actuelle. Vaudra-t-il celui de l'an dernier, cette magnifique et instructive « histoire de la tapisserie » dont nous avons tous gardé un si attachant souvenir ? Je n'oserais l'affirmer. Certes, il est fort intéressant de constater *de visu* que, grâce aux progrès réalisés par les industries du bâtiment et grâce aussi à la prodigieuse habileté de nos constructeurs, l'apophtegme cher à Marcus Crassus n'a plus de raison d'être[1]. Certes, il est consolant — vu l'incertitude du temps — de se dire que, pour sept mille cinq cents francs, payables cinquante francs par mois, la *Société d'Épargne des Retraites* vous offre, le cas échéant, un gentil ermitage, construit par le très distingué architecte Lavirotte, et qu'on peut dès aujourd'hui visiter, du moins dans sa superstructure. Mais l'opportune solution de cet intéressant problème ne saurait passionner qu'une classe limitée de citoyens, et peut-être pas celle qui fait la fortune des expositions payantes.

On objectera sans doute que le Comité d'organisation ne s'est montré aucunement exclusif, qu'il a largement ouvert ses portes à tous les modes d'habitation, même au genre funèbre — témoin le tombeau de la famille Chabrières, exposé par M. Ed. Arnaud, ingénieur et architecte. — On fera remarquer que les excentricités ne lui ont point fait peur ; témoin la curieuse *Villa Tournesol* (maison pour malades) qui, montée sur un pivot, présente tour à tour au soleil ses diverses façades. On ajoutera que le luxe mobilier

1. « Ceux-là qui bâtissent se détruisent, sans avoir d'autres ennemis qu'eux-mêmes. » (Plutarque, dans *Marcus Crassus*.)



lui-même, n'a pas été banni du temple. De tout cela je demeure d'accord, et même nous allons, si vous y consentez, profiter de l'occasion pour nous acquitter de suite avec ce dernier.

Aussi bien, des compliments sont-ils mérités par la belle chambre à coucher Louis XV, en palissandre, bois de rose marqueté et bronzes dorés, présentée par MM. Soubrier. Les formes en sont amples, le dessin accueillant et souple, la construction pratique. Des éloges reviennent également aux meubles de style envoyés par M. Grimard et M. Roye, lesquels, à un relatif bon marché, joignent toutes les apparences d'un luxe bourgeois, cossu et solide. On remarquera aussi, dans les expositions de MM. Louis Schmitt, Olivier, Boverie, Georges Guérin, d'excellents spécimens de la production parisienne, dans son expression traditionnelle et classique.

Quant au *modern style*, s'il n'a pas déserté la bataille, combien il s'est fait plus calme, plus tempérant et surtout plus pratique. Vous souvient-il de M. Louis Malard, qui, l'an dernier, semblait s'être imposé le devoir d'étonner le public par ses invraisemblables agglomérations de meubles disparates ? Le voilà devenu brusquement sage, pondéré, raisonnable, ennemi des incohérences. Son émule, M. Diot, qui n'a pas déserté la sainte cause, nous soumet une chambre à coucher d'un goût ultra-moderne, mais d'une sobriété et d'une fraîcheur aimables et captivantes. M. A. Dumas, lui aussi, mérite qu'on loue sa sobriété. Quant à ce qu'on a un peu pompeusement appelé l'*École de Nancy*, jadis irréductible, elle a cessé de se montrer intraitable. M. Gauthier, son unique champion, se recommande à la bienveillance des amateurs par une salle à manger et un assortiment de petits meubles marquetés, qui constituent un compromis très appréciable.

Pourquoi faut-il que, comme compensation à ces agréables exhibitions, un débordement de salamandres, brunes ou nickelées, émaillées ou galvanisées, voire dorées (!), étalent leurs façades déplaisantes, montrant jusqu'à quel point de hideur un appareil de chauffage peut atteindre, quand on veut se mêler de le décorer inutilement ? Mais c'est là encore, dira-t-on, une preuve de l'éclectisme qui a présidé à l'organisation de l'exposition présente.

Admettons-le, et reconnaissons en même temps que ces échantillons du mobilier auxquels nous venons d'accorder un hâtif coup d'œil, pour intéressants qu'ils puissent paraître, se trouvent en quelque sorte noyés dans un ensemble trop varié et quelque peu diffus. Au milieu de ce microcosme,





Chambre a coucher Louis XV
exécutée par la maison Soubrier.

l'attention sollicitée par trop de choses diverses est trop divisée, pour qu'on emporte d'une première visite — avec un souvenir précis et surtout pénétrant — cette vision interne, obsédante et tenace, qui oblige le visiteur à revenir. Et puis, le public ne s'y trompe pas. Il sent bien que ce sont là des accessoires, des espèces de hors-d'œuvre, et que le plat de résistance, celui qui a préoccupé par-dessus tout les organisateurs, c'est l'habitation à bon marché.

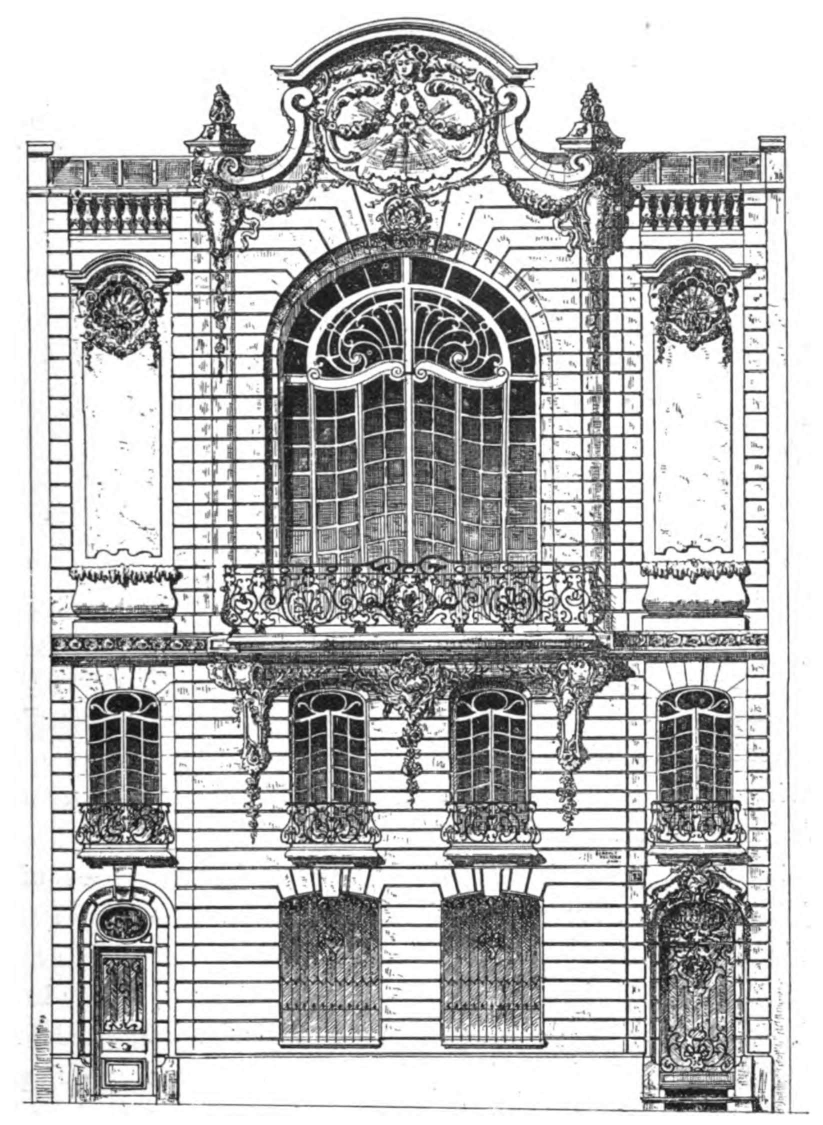
II

L'habitation a bon marché! Encore faudrait-il se mettre d'accord sur ce qu'il convient d'entendre par ces mots. Le bon marché en ce monde est toujours relatif. Il dépend de contingences étonnamment variées. Pour nous autres Parisiens de condition moyenne, il se manifeste huit fois sur dix — en tant que logis — sous la forme d'une maison de rapport bien aménagée, d'aspect honnête, convenablement décorée et sans excès, bien percée, bien aérée, hygiénique pas conséquent, et offrant ce que l'architecte Le Muet appelait déjà, au xviie siècle, « la santé des appartemens ». Joignez à cela des logements suffisamment vastes, bien distribués, pourvus de tous les services qui nous sont devenus indispensables et taxés à des prix raisonnables variant, suivant le nombre des pièces, entre deux et quatre mille francs. Or, j'ai vainement cherché, à l'Exposition, cette maison idéale, dont certaines de nos lectrices pourraient dire sans hésitation : « Les appartements y sont pour rien ! »

Au lieu de cela, on se borne à nous montrer, à Clichy, des groupements d'immeubles composés de logements cotés de deux cent cinquante à trois cent cinquante francs ; et, à Paris, des maisons de rapport à petits loyers, allant de quatre cent cinquante francs à sept cent cinquante. La Ville-lumière n'est-elle donc habitée que par d'infimes fonctionnaires, de modestes employés, de menus commerçants, ou bien les autres classes de la population constituent-elles une quantité négligeable ? Que penseront de cela les éditeurs du *Tout Paris ?*

Pour certains habitants relativement fortunés, ou plus indépendants, le bon marché c'est un petit hôtel couvrant peu d'espace, à cause du prix exorbitant des terrains, mais suppléant au manque d'étendue par une dis-

tribution ingénieuse et savante, ne laissant en souffrance aucun des services essentiels; construit en matériaux de choix, mais scrupuleusement ménagés,



Hôtel particulier a Paris.
Esnault-Pelterie, architecte.

pour que la maçonnerie ne cube que juste l'indispensable; décoré en outre avec goût, mais sans prolixité ni dépense inutile.

Plus heureux que pour les maisons de rapport à logements bourgeois, je découvre, à notre Exposition, un charmant petit hôtel remplissant ces conditions multiples. Il fut construit pour une de nos Phrynés les plus en vue, M[lle] L. de P., par M. Esnault-Pelterie. L'architecte chargé de chercher un terrain découvrit, rue de la Néva, un emplacement si biscornu, que le jugeant presque inutilisable, on n'en demandait qu'un très bas prix. A force d'intelligence, il parvint à faire tenir dans cet espace limité, tout ce qui était indispensable à la profession spéciale de la dame et à ses relations mondaines (y compris les chambres d'amis). Par une sorte de tour d'adresse, à la salle à manger, aux salons, boudoir, salle de bains, cabinets de toilette, etc., il adjoignit un vaste atelier pouvant servir de salle de fêtes. Le tout, avec une façade charmante, revint à une centaine de mille francs : soit trois à quatre mille francs de loyer. N'est-ce pas là une habitation bon marché? Je laisse à mes lectrices le soin de répondre.

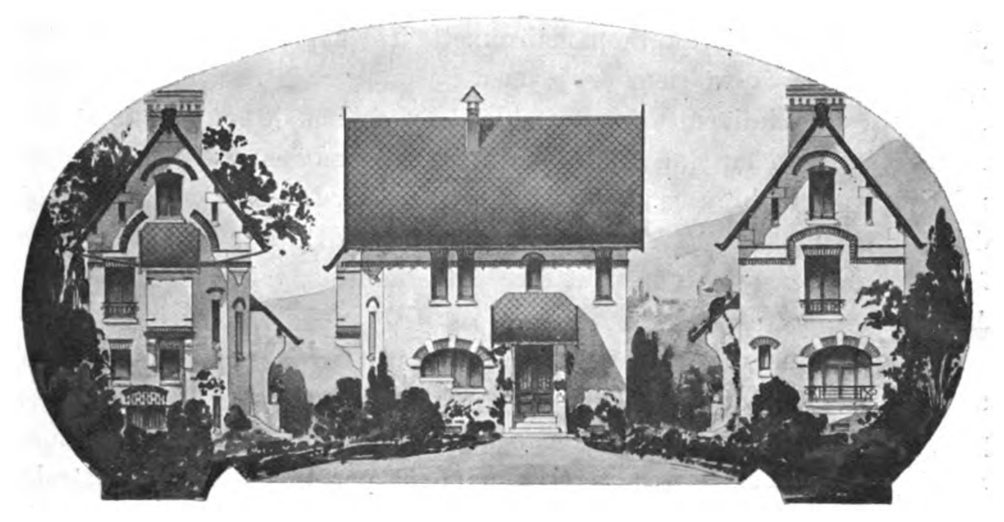
Mais non, ce que nos organisateurs semblent uniquement et exclusivement considérer comme l'habitation à bon marché, c'est l'habitation ouvrière, thème facile à dissertations philantropiques, à variations démocratiques et humanitaires. C'est celle-là qu'on a voulu principalement montrer, prôner, exalter, comme si les demeures les plus luxueuses n'intéressaient pas, elles aussi, — je ne dirai pas les prolétaires, vivant au jour le jour et qui n'ont cure d'acquérir des immeubles, — mais cette classe éminemment intelligente de travailleurs habiles, artistes même dans leurs spécialités, qui constituent chez nous l'élite indiscutée de la classe ouvrière, *probatissimi artifices*.

C'est, en effet, grâce à ces maisons presque fastueuses, — qui chaque année jaillissent de terre dans ses riches quartiers, — que Paris peut entretenir cette légion, que dis-je ? cette armée de peintres, de sculpteurs-ornemanistes, de marbriers, de stucateurs, de serruriers d'art, de bronziers, de ciseleurs, d'ébénistes, de marqueteurs, de tapissiers, de mouleurs et de staffeurs, de fabricants de papiers peints et de vitraux, etc., qui, par leur goût, leur savoir et leur habileté, sont presque sans rivaux dans le reste du monde. Ce sont ces mêmes maisons, — qu'au delà des Monts on appellerait des palais, — qui fournissent ainsi aux laborieux la vie facile, presque large, et aux prévoyants, non seulement le pain blanc quotidien, mais, plus sûrement que les lois, arrêtés et décrets, la retraite finale et le

brouet des vieux jours. Dans une exposition de l'Habitation contemporaine, ces maisons si bienfaisantes à la classe ouvrière eussent-elles dû être si complètement oubliées ?

III

Avec l'HABITATION dite OUVRIÈRE, le décor change. Nous sortons de cette regrettable pénurie. Les spécimens abondent et les renseignements



PETITE VILLA OUVRIÈRE.
M. J. Lavirotte, architecte.

pullulent. Au rez-de-chaussée du Palais, c'est ce curieux village de maisonnettes, cottages, édicules variés, qui imprime, je l'ai dit, à l'Exposition, son caractère inédit et typique. Au premier étage, sur les parois de l'immense galerie, se développe l'interminable théorie des représentations graphiques, figurant, gaiement polychromées, les maisons édifiées un peu partout en Europe, pour abriter la classe laborieuse. Un coup d'œil rapide, sur cette enfilade de dessins venus de tous pays, ne manquera pas de présenter quelque intérêt.

Nous laisserons de côté, toutefois, dans cette revue hâtive, la Russie; non pas que l'empire des Tzars se montre systématiquement réfractaire à ces préoccupations humanitaires et sociales; mais les classes inférieures

de la population y sont demeurées si primitives en tout ce qui regarde le confort, leurs exigences de bien-être y sont tellement rudimentaires, que les « casernes ouvrières » dont on nous montre des photographies, — bien qu'elles constituent, au double point de vue de l'hygiène et de la propreté, un considérable progrès sur les tanières où le personnel des grandes usines trouve généralement un abri, — sembleraient à nos travailleurs, avec leurs immenses dortoirs et leurs réfectoires énormes, l'équivalent d'une prison. Passons donc, et passons vite.

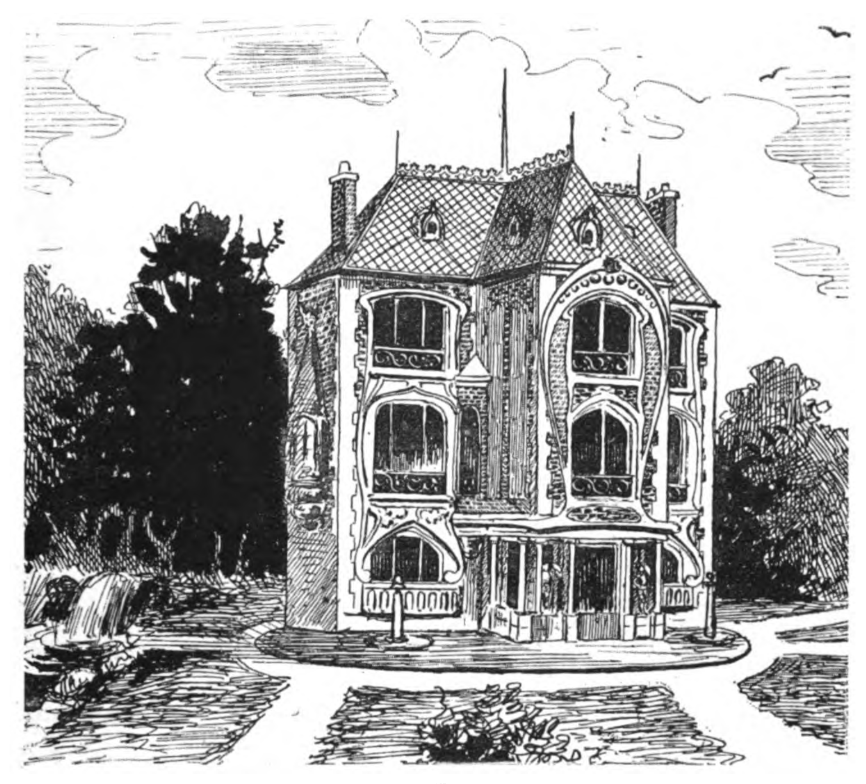
En Allemagne, il n'en va déjà plus de même, heureusement! Le type de l'habitation ouvrière est une maisonnette isolée, plus ou moins coquette, mais dont l'aspect extérieur est joyeux, hospitalier, intime, et dont l'aménagement est relativement confortable. Les sociétés de construction à bon marché, qui se chargent d'édifier ces maisons modestes, sont en outre relativement nombreuses. Celles de Francfort-sur-le-Mein, de Remscheid, de Dusseldorff, de Crefeld, nous paraissent surtout avoir trouvé des formules heureuses. On en peut dire autant de la *Société industrielle de Mulhouse*.

En Angleterre, pareillement, vingt associations sérieuses ont semé à travers le Royaume-Uni une quantité de ces immeubles au loyer peu coûteux et relativement confortables, parmi lesquels les *Maisons municipales* de Manchester se recommandent par leur allure magistrale, et les cottages de Port-Sunlight et de Bournville, par leur physionomie pittoresque.

En Autriche-Hongrie, l'érection, par la Compagnie des chemins de fer de l'État Hongrois, de villages entiers de ce genre, montre assez qu'on y poursuit avec activité la solution de l'intéressant problème; et la Belgique, un des premiers pays qui se soient préoccupés de la question, a donné le jour à un spécialiste, M. Louis de Langendonck, passé maître en ce genre de recherches.

Inutile d'ajouter que des lacunes forcées existent dans cette exhibition spéciale, et que les voyageurs retour de Hollande, de Suisse, de Danemark, ont conservé le souvenir de bien d'autres réalisations analogues. Mais c'est déjà beaucoup de nous avoir permis d'embrasser, d'un coup d'œil général, une partie de ce qui se fait actuellement, dans ce genre, au delà de nos frontières.

Chez nous, les tentatives, depuis un demi-siècle, n'ont été ni moins nombreuses ni moins louables. Quantité de nos grandes sociétés industrielles ont construit, autour de leurs centres de production, de véritables agglomérations de maisons ouvrières. Dans le Nord surtout, on en rencontre de très importantes. De même à Guise, à Lyon, au Creusot, etc. En



La Villa Tournesol.
MM. Pellegrin et Petit, inventeurs.

outre, partout où l'initiative de nos hauts industriels n'avait pas à s'exercer, des sociétés spéciales se sont fondées, pour permettre au petit employé, et même à l'ouvrier, de devenir aisément propriétaire, et ces tentatives toujours intéressantes ont presque constamment donné des résultats satisfaisants.

Dans le nombre de ces utiles institutions, représentées au Grand Palais, il convient de citer la *Société anonyme Rémoise*, la *Société des hospices de Dunkerque*, les *Habitations économiques de Paris*, la *Mutuelle*

Habitation, la *Société parisienne de l'Habitation à bon marché*, la *Participation*, etc. Et comme, dans notre « doux pays », la fantaisie aimable n'abdique jamais entièrement ses droits, quelques-unes de ces ingénieuses associations ont adopté des noms un peu étranges, aimables, presque idylliques et qui font image. Tels sont *le Toit familial* d'Argenteuil, *le Coin du feu* de Saint-Denis, *la Goutte d'or* de Fère-en-Tardenois, *le Castor* et *le Cottage* de Saint-Maur; j'en passe et pour cause.

Nous avons dit, en commençant, que, moyennant un loyer de 50 francs par mois, la *Caisse d'épargne des retraites* rend, en quelques années, ses adhérents propriétaires d'une gentille maison, dont on leur accorde sur l'heure la jouissance. Le prix de 7.500 francs, auquel est taxé ce coquet immeuble, n'a rien d'exceptionnel. *Le Cottage* et *le Castor* offrent à leur clientèle des habitations du même genre, à des prix variant de 7.240 francs à 8.400 francs. La *Participation* en établit depuis 4.750, et la *Mutuelle Habitation* à 4.500, 5.000 et 6.000 francs.

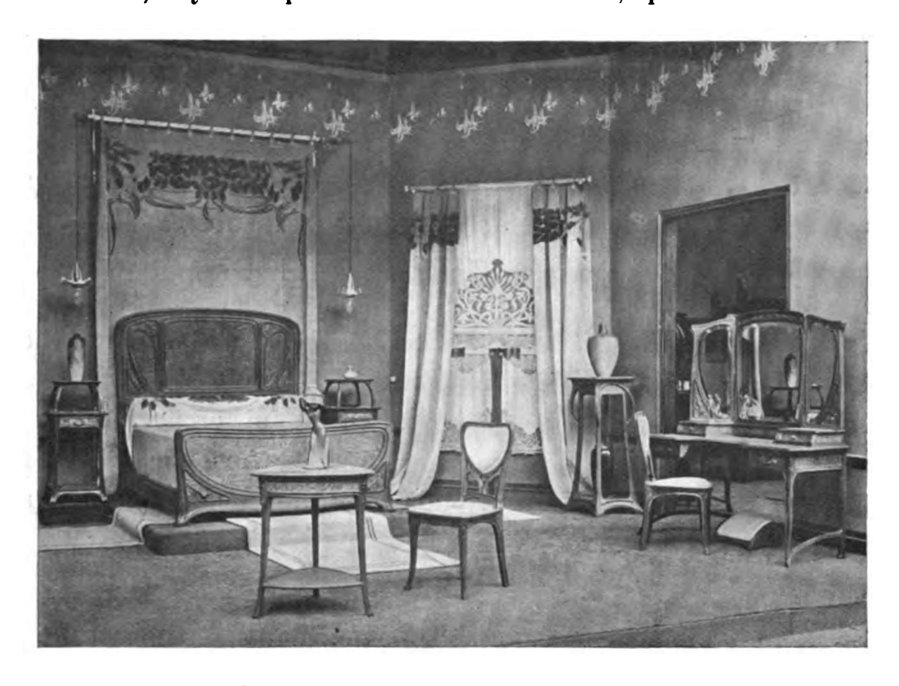
Hâtons-nous d'ajouter que l'art n'est pas banni de ces modestes asiles. Si le plan présente un peu partout une décevante uniformité, les façades, au contraire, témoignent de recherches intelligentes. Brique, pierre, pans de bois, maçonnerie hourdie en couleurs variées, tuiles, ardoises, y marient, suivant les climats et les régions, leurs nuances gaies et pittoresques, et ces matériaux divers sont mis le plus souvent en œuvre avec assez de sagacité et de goût, pour donner à ces maisonnettes une tournure des plus avenantes.

Cette recherche va peut-être un peu à l'encontre du but supérieur qu'on prétend atteindre : l'extrême bon marché; mais j'imagine qu'elle doit faire tressaillir d'aise l'ombre d'Hippodamus de Milet, fils d'Euriphon, qui, le premier au dire d'Aristote, se préoccupa sérieusement de l'embellissement des villes.

Ainsi, voilà le problème de l'habitation peu coûteuse presque résolu. Ce serait un pas immense fait en avant dans la marche vers le bien-être des classes laborieuses, si la possession d'une maison de ce genre comportait avec elle la vie à bon marché. Malheureusement, il n'en est pas toujours ainsi ; car — nous l'avons déjà dit — sur la question principale se greffent une foule de relativités et de contingences. Le prix de la bâtisse compte certainement dans toute installation temporaire ou définitive, mais

la situation de l'immeuble a bien aussi son importance. Que la maison soit située à une distance notable du lieu où son occupant est tenu de travailler, et voici le loyer grevé du prix de transport ou du temps employé matin et soir à faire à pied la course. *Time saved is money gained*, disent les Anglais, qui savent si bien compter.

En outre, il y a la question de l'alimentation, qui est bien autrement



CHAMBRE A COUCHER STYLE MODERNE, EXÉCUTÉE PAR LA MAISON DIOT.

capitale. Déjà elle joue un rôle considérable dans le budget de notre moyenne bourgeoisie. Il n'est pas une de nos Parisiennes bien stylées, — de celles auxquelles le marquis de Cussy, qui avait mangé à la table des rois, dédiait cet aphorisme charmant : « Il faut bien reconnaître que la meilleure table du monde est la petite fine table bourgeoise de Paris » ; — il n'est pas une de ces maîtresses de maison parfaites, qui ne sache que d'un arrondissement à l'autre, le prix des denrées alimentaires varie de quinze, vingt et jusqu'à trente pour cent ? [1] Sous ce rapport, la banlieue,

1. « La bonne cuisine n'existe pas aux champs, mais près des marchés. Ne vous en éloignez pas ! » Marquis de Cussy, *l'Art culinaire*.

où se dressent la plupart des cottages à bas prix, est plus mal desservie que nos arrondissements les moins favorisés. Songez qu'une augmentation infime de cinquante centimes par jour — ce qui est bien peu sur la nourriture de quatre à cinq personnes — produit à la fin de l'année un vide de 182 fr. 50, qui, dans un petit budget, vient s'ajouter au loyer. Doublez cette somme, que devient alors ce fameux bon marché ? De même, dans nos ménages bourgeois, tel croit faire une économie en prenant, dans un quartier excentrique, un appartement de quatre à cinq cents francs moins cher que celui présentement occupé, qui augmente sa dépense du double de cette somme.

Par cette constatation qui nous ramène aux installations moyennes, nous voyons, une fois de plus, comme tout se tient dans cette large et captivante question de l'Habitation contemporaine, et nous nous prenons à regretter, surtout pour les lecteurs de cette *Revue*, que les organisateurs de l'exposition actuelle n'aient pas inscrit à leur programme l'étude des logis habités par la classe aisée, riche même. Cette adjonction nous eût permis de constater les améliorations réalisées depuis un demi-siècle dans nos maisons bourgeoises et d'indiquer en même temps quelques-uns des progrès qui restent à mener à bien. Mais cette lacune fâcheuse, pourquoi n'essayerions-nous pas de la combler en quelques lignes ?

IV

On a pris une décision grave entre toutes. Madame a résolu de changer de logis ; Monsieur y a consenti un peu à contre-cœur. Depuis un mois, semblables aux « arondelles dont parle Montaigne, que nous voyons, au retour du printemps, fureter tous les coins » pour se construire un nid, Madame et Monsieur ont gravi séparément un millier d'étages. Enfin, Madame est rentrée certain soir, enchantée, ravie. Elle a découvert l'appartement idéal. Monsieur, fourbu et torticolisé, le cerveau ébouillanté par une confusion de souvenirs qui s'enchevêtrent dans sa mémoire, donne son consentement. Le bail va être signé ; tout le monde (y compris concierge et gérant) est satisfait. Ce contentement universel s'explique.

La maison est belle ; ses proportions sont nobles ; l'ornementation extérieure est cossue ; la décoration intérieure fine et riche. Le vestibule

large, parementé en stuc multicolore, avec des colonnes engagées, sent son Vignole. L'escalier, il est vrai, est un pur dur à monter; mais, pour les jambes paresseuses, les poumons essoufflés, les ventres adipeux, l'ascenseur est là qui, derrière une grille ouvragée, présente sa cabine engageante.

Parvenu à l'étage, — le quatrième, — la bonne opinion conçue au départ se confirme pleinement. L'antichambre est spacieuse, la galerie claire, le salon ovale de bonne taille, la salle à manger assez vaste pour n'être que rarement pleine de vrais amis. Les chambres (sauf une, celle de Madame) sont sacrifiées ; mais il fallait s'y attendre. Les pièces de réception communiquent ensemble et avec l'antichambre, par des portes à claire voie, vitrées de petits carreaux, qui ajoutent à la gaîté du logis. La cuisine, que Madame a visitée tout d'abord, — Madame est une maîtresse de maison accomplie, — la cuisine est grande, bien aérée. Les services accessoires, salle de bain, cabinets, office, sont commodément disposés. Des placards nombreux sont greffés sur les murs. Je passe sous silence le monte-charge, le monte-lettres, le téléphone, le microphone, l'eau chaude et l'eau froide sur les lavabos, le gaz dans la cuisine, l'électricité dans toutes les pièces, etc.

Le gérant, après avoir fait remarquer la savante canalisation du chauffage à la vapeur, s'est écrié : « C'est le dernier mot du confortable ! » Et l'architecte, après avoir mis à large contribution ce vocabulaire savant et spécial, à l'aide duquel ses confrères ont de tout temps ébloui le profane[1], a modestement ajouté : « C'est le dernier cri de l'art du décorateur ! »

Monsieur, doucement persuadé, a tenu cependant, au moins pour la forme, à consulter deux amis sûrs et compétents. Le premier, amateur de textes rares, oubliés ou inédits, correspondant intermittent de l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, a tout contemplé sans rien dire. En regagnant l'escalier, il daigne toutefois desserrer les lèvres : « Avez-vous lu, demande-t-il, un article publié par Théophile Gautier, en juillet 1851, dans *la Fabrique, la ferme et l'atelier*, sur l'*Incommodité des logements modernes ?* »

Et comme Monsieur, interloqué, ne sait que répondre. « Vous y auriez

1. « Je ne scay s'il en advient aux autres comme à moy, mais je ne puis me garder, quand j'oy nos architectes s'enfler de ces gros mots de Pilastres, Architraves, Cornices, d'ouvrage Corinthien et Dorique et semblables de leur jargon, que mon imagination ne se saisisse incontinent du Palais d'Apolidor, et par effect je trouve que ce sont les chétives pièces de la porte de ma cuisine. » (Montaigne, *Essais*, liv. I, ch. LI.)



vu, continue-t-il, que ces logements constituent un chef-d'œuvre d'ineptie et d'inconfortabilité ; car les architectes y omettent systématiquement deux localités essentielles : le cabinet de travail et la *nursery*. Oublier le père de famille et les enfants ! n'est-ce pas le comble de l'absurde ? »

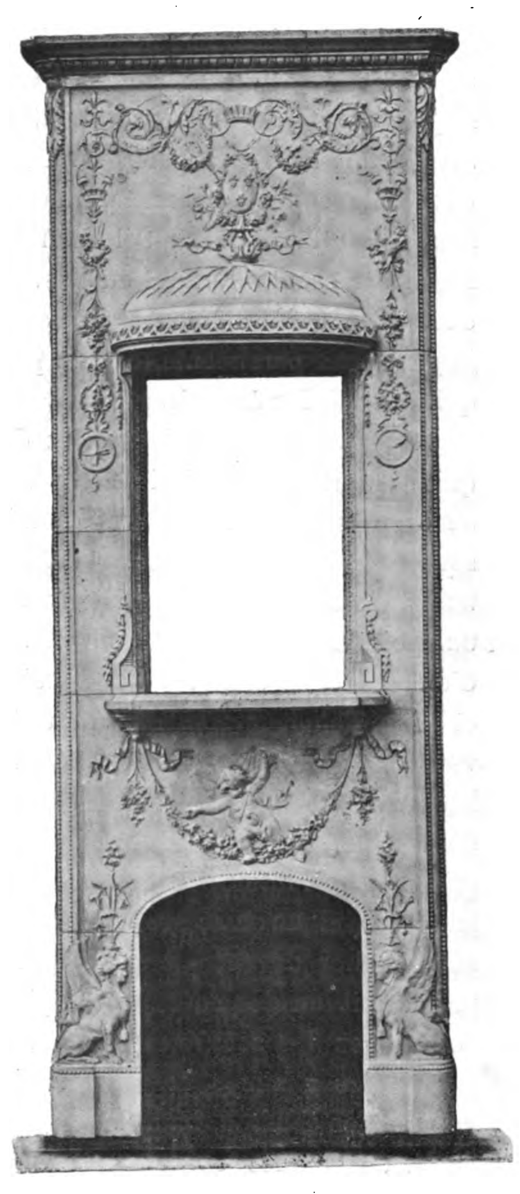
La remarque a son prix, mais comme Monsieur ne possède que de grands fils et vit de ses revenus, il a haussé les épaules. L'autre ami, ingénieur *in partibus*, savant à système, trouve une fois de plus l'occasion de déclarer que tous nos architectes français sont paresseux d'esprit, ignorants, routiniers. « Méfiez-vous, s'écrie-t-il, du chauffage à l'eau chaude, d'autant moins hygiénique, qu'à l'encontre de ce qui se fait en Allemagne et en Autriche, on ne vous a ménagé aucune ventilation. Vous allez vivre dans l'air confiné et méphitique. En outre, pourquoi s'obstiner à faire des portes évoluant de la façon la plus encombrante, lorsqu'en Belgique et en Hollande, on se sert depuis vingt ans de portes à coulisses, rentrant dans les cloisons. Quant à l'électricité, quelle imprudence de laisser son installation aux mains de vulgaires manœuvres. Gare aux courts circuits ! Songez à l'Opéra-Comique, aux Français, au Métropolitain, au Casino de Trouville ! »

Monsieur a timidement objecté qu'on peut difficilement exiger que les fils électriques soient posés par des membres de l'Académie des Sciences ; et Madame, agacée, a hâté la signature du bail, enchantée de tout, sauf du prix... Mais on économisera par ailleurs. On ne saurait payer trop cher un semblable paradis.

Un paradis ! L'emménagement est à peine commencé, que les désillusions surgissent. Le tapissier déclare qu'il est impossible d'accrocher un tableau. La division de la muraille en panneaux étriqués est inhospitalière aux cadres un peu vastes. En outre, la tenture fraîche, au coloris déteint, aux nuances *Liberty*, ne s'harmonise aucunement avec les notes mâles, vigoureuses, de la peinture à l'huile, et fait hurler l'or rutilant et un peu culotté des bordures. Peut-être une aquarelle dans un large passe-partout, ou une gravure à grandes marges s'accomoderaient-elles de ce repoussoir. Encore ces cadres coupant le dessin compliqué et courant du fond, rendront-ils celui-ci inintelligible. « Mettre des tableaux, dit Madame, c'est bien laid ! » « N'en pas mettre, dit Monsieur, c'est bien nu, et puis que faire de nos œuvres d'art ? »

Pour le salon ovale, c'est bien pis! Aucun meuble n'épouse la courbe du mur. Seuls les sièges ou quelques petites tables, quelques menus guéridons, peuvent s'adosser aux parois. Où loger ces superbes buffets, ces robustes consoles, copiés par Fourdinois ou Kriéger sur leurs aînés du Mobilier national? S'en défaire? Monsieur n'y consentira jamais. Faudra-t-il louer un autre appartement pour hospitaliser ces meubles dont on tirait vanité? Cruelle énigme.

Mais, au milieu de ce décor d'une suprême fraîcheur, voilà que les tentures, rideaux, portières, couvertures de sièges, tapisseries, lampas, damas, brocart et brocatelle, prennent un aspect dur, revêche, défraîchi. De même pour les bois voyants des meubles, bois des îles ou bois dorés. Écoutera-t-on le tapissier, insinuant doucement qu'il faut mettre au rancart ce mobilier superbe, chèrement acquis, longtemps admiré, pour lui substituer un petit gringalet de meuble en bois laqué, aux grêles contours, qui semble devoir s'écrouler sous le poids des personnes étoffées?...



CHEMINÉE TRIANON
(Grès Émile Müller).

Enfin, voilà l'installation achevée! D'autres mécomptes se produisent. Ces portes légères et vitrées, qui donnent une certaine gaîté au logis, grâce à leur indiscrétion, les locataires sont dans l'impossibilité de se défendre contre les fâcheux. Allez donc faire déclarer que vous êtes

absent, quand de l'antichambre on voit le salon ou la salle à manger resplendir de lumière.

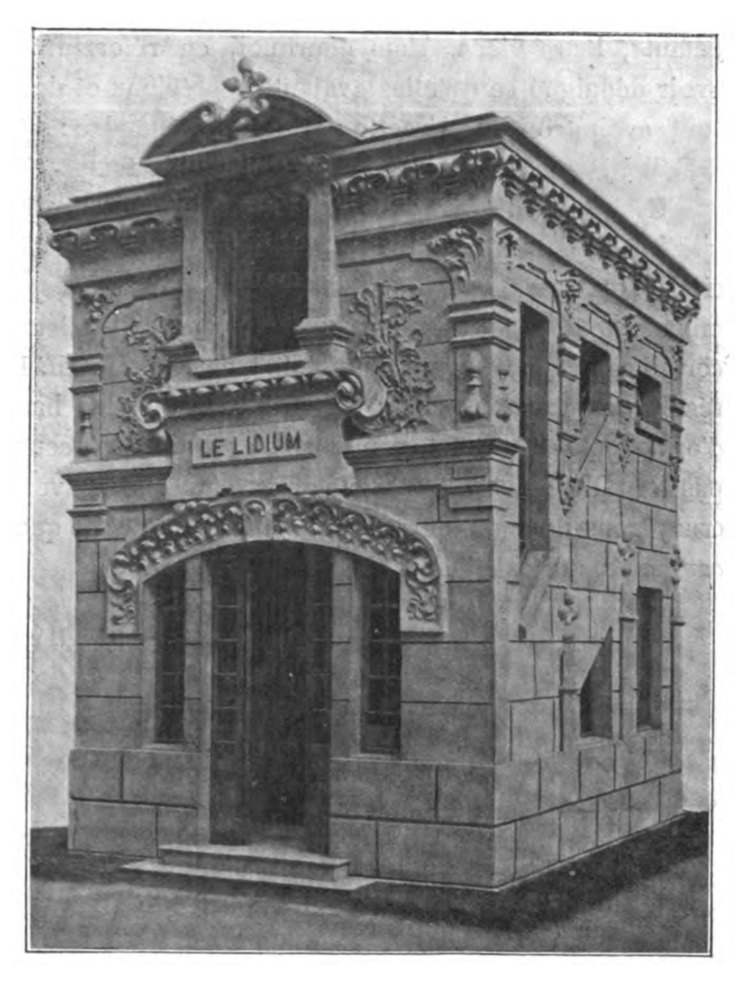
En outre, dans l'édification de cette maison moderne, si confortable en apparence, l'architecte, voulant à tout prix gagner en hauteur et en largeur le plus d'espace possible, a établi ses planchers en fer, et réduit ses cloisons à une brique d'épaisseur. De la sorte, il a transformé sa maison en une boîte sonore, vibrante, dans laquelle aucun bruit ne se perd. Un locataire attardé laisse-t-il retomber lourdement la porte de la rue, la maison tressaute du haut en bas. Une voiture passe-t-elle sous la voûte, elle vibre uniformément jusqu'aux mansardes. A ces bruits passagers, joignez ceux persistants, causés par les voisins médiats ou immédiats ; et qui pourrait les énumérer ?

Avez-vous pour colocataires de nobles étrangers enrichis et fêtards, qui, suivant le mot si joli de Regnard, s'entendent à « fesser » les bouteilles de champagne ; un ménage désuni aux querelles fréquentes ; une mère soucieuse de caser ses filles et dès lors prodigue en sauteries et bals blancs ; un glorieux général propriétaire authentique d'un irréductible catarrhe, une poitrinaire élégiaque, une vieille dame esclave d'un petit chien rageur ? C'en est fait de votre repos. Le soir, au moment où le cerveau s'engourdit et flotte délicieusement entre la veille et l'assoupissement réparateur, il vous faut renoncer brusquement au sommeil pour participer aux gaîtés de l'escadron des fêtards, ou tressauter en mesure avec les danseuses de l'étage inférieur. A peine l'aurore aux doigts de rose commence-t-elle à se glisser dans l'interstice des rideaux, que la toux rauque et déchirante de la jeune phtysique ou le graillonnement du glorieux général vont vous aider à triompher de cet « oreiller du matin », qu'un de nos illustres prélats proclamait un des ennemis les plus difficiles à vaincre. Et, entre temps, vous aurez les scènes des époux désunis ; les aboiements de l'irascible roquet ; les gammes, arpèges, roulades et vocalises de l'élève du Conservatoire ; les courses, batailles, promenades de chaises et de petits chemins de fer des jeunes enfants, passe-temps contre lesquels il ne vous sera pas permis de protester, sous peine de vous faire considérer comme un détestable trouble-fête.

Il est vrai, qu'en manière de compensation, aucun des bruits produits dans votre appartement n'échappera à vos voisins. Ah ! l'inventeur des

antiphones est bien l'homme du jour! Mais peut-on, de gaîté de cœur, se condamner à une permanente surdité?

Ajouterons-nous encore qu'en plein janvier, un accident, arrivé au calorifère, vous a, pendant quinze jours, forcé de recourir à des cheminées qui, n'ayant jamais été allumées, fument outrageusement et que les fortes gelées, en entravant la marche de l'ascenseur hydraulique, vous ont fait regretter le vieil et grand escalier d'antan, aux marches basses et faciles à gravir.



Le Lidium, pavillon en liège aggloméré.

Pour un peu plus, on s'écrierait: « Au diable, corniches, pilastres, portes vitrées, cadres, mascarons, guirlandes, calorifères, ascenseurs!» et l'on demanderait à être ramené « aux carrières », c'est-à-dire à ces bonnes, grandes vieilles maisons, moins brillantes, moins coquettes, mais plus logeables, où l'on pouvait dormir en paix, et où, sur de larges murs bien épais, bien unis, on pouvait disposer en bel ordre les tableaux de choix, les faïences de prix, les armes de luxe, doux compagnons des temps heureux, au milieu

desquels on aime à vieillir, — maison bénie où l'on pouvait goûter sans inquiétude les douceurs du *home*.

Est-ce donc que ces antiques demeures soient très supérieures à celles d'aujourd'hui ? En aucune façon. Elles avaient, elles aussi, leurs tares, leurs défauts, leurs vices. Mais pourquoi, en réformant leurs imperfections, avoir dédaigné ce qu'elles avaient de précieux et de bon ? Pourquoi, surtout, avoir trop oublié cette parole de Ménandre : « C'est une chose bien difficile, Phanias, que de détruire en peu de temps une longue habitude. »

Certes, il eût été intéressant de voir réunis au Grand Palais quelques spécimens de ces vieilles et nobles maisons de la fin de l'avant-dernier siècle, opposées aux immeubles de rapport édifiés de nos jours. On eût mieux goûté les progrès réalisés et l'on eût mieux senti aussi ce que certaines améliorations ont d'incomplet ou de fautif. Il serait certainement résulté de ce rapprochement une étude du plus haut intérêt. Le Comité d'organisation, un peu trop absorbé par des préoccupations spéciales, n'a pas cru devoir s'y attarder. Mais d'autres peuvent le faire. Peut-être essayerons-nous un jour de traiter ici-même cette question de l'*Habitation comparée*, qui est d'un intérêt si général.

HENRY HAVARD





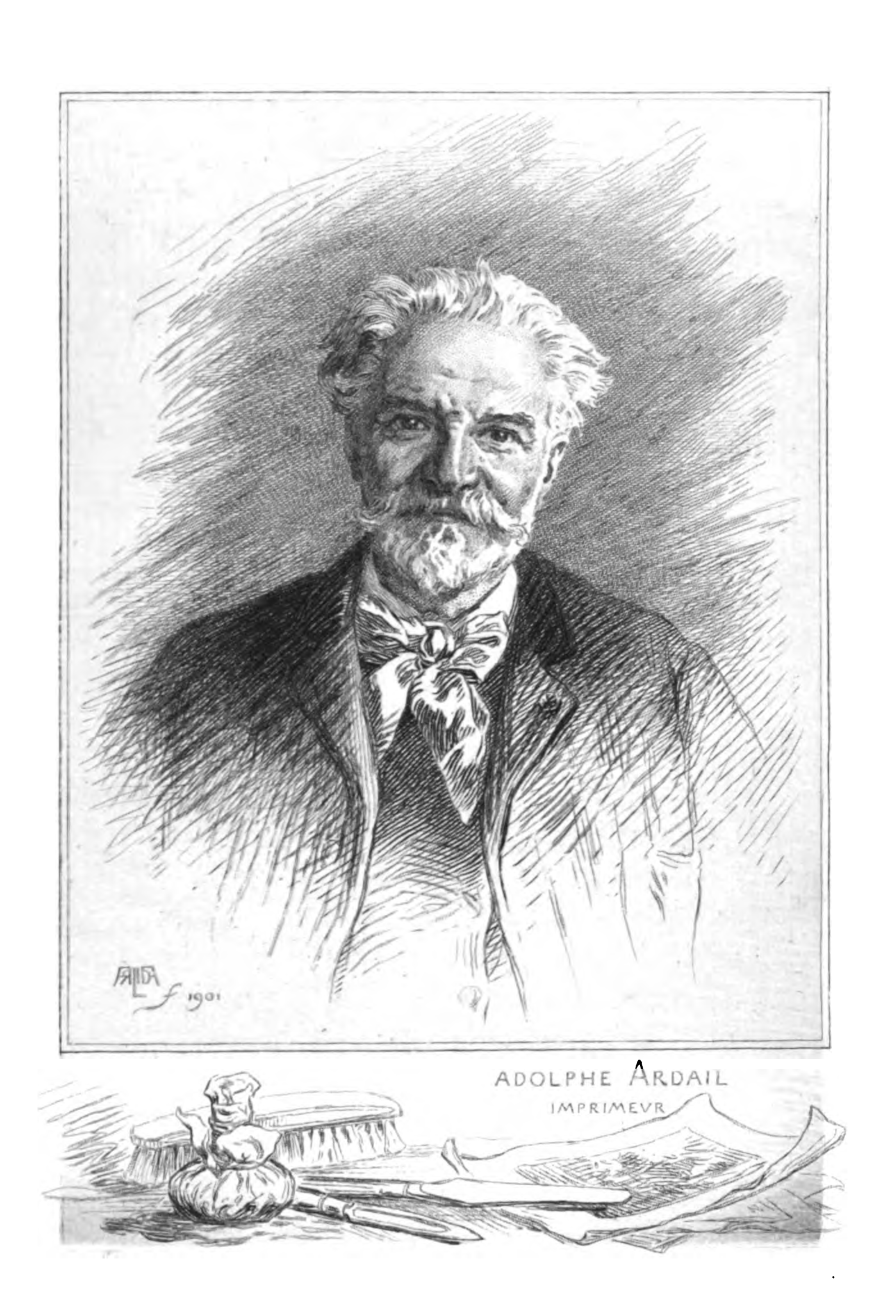
ADOLPHE ARDAIL

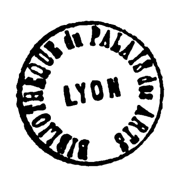
Le Cabinet des Estampes a contracté une grosse dette de reconnaissance envers Ardail; il plaît au conservateur de dire avec quel désintéressement, quelle belle insouciance artiste, un très modeste, en somme, un ouvrier d'art, a voulu que sa rare collection d'œuvres modernes restât à son pays. Il ne manque pas d'amateurs en France et à l'étranger qui eussent volontiers acquis cette réunion unique de pièces et d'états splendides; des offres avaient été formulées, mais, par un joli scrupule d'honnête homme, Ardail avait constamment refusé, estimant que ces estampes, offertes par les artistes à leur dévoué collaborateur, signées et souvent accompagnées de dédicaces flatteuses, ne devaient pas s'égarer. Alors, tout en se défendant de donner purement et simplement les dix-huit cents épreuves composant son trésor, tout en invoquant le ridicule qu'il y aurait, pour un artisan peu riche, à jouer au Mécène, il a mis ses prétentions à un taux si réduit que la vente devenait un don simulé. Il eut un beau geste, lorsque vraiment impressionné par son dédain de l'argent, je m'excusais d'accepter, au nom de l'État, un présent de cette importance : « Cela vaut mieux ainsi, dit-il, prenez-les, elles seront mieux chez vous ! »

Mieux certes qu'ils n'eussent été en Amérique ou en Allemagne : les

signataires des *états*, Meissonier, Bracquemond, Achille et Jules Jacquet, Waltner, etc., ceux d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, sont ses amis, et leurs témoignages écrits d'amitié et de considération, souvenirs de leur collaboration régulière, eussent été là-bas singulièrement dépaysés. Au Cabinet des Estampes, au contraire, ces gentils mots d'amitié, honorant un nom ami, sont dans un sanctuaire de souvenirs. Il en sera plus tard de ces dédicaces, comme des notules ironiques d'un Saint-Aubin, ou des hautaines remarques d'un Ingres : elles écriront l'histoire de toute une période d'art; elles seront, à la fois, à l'honneur de ceux qui les ont signées et de celui à qui elles sont adressées. Bien mieux, elles diront en détail ce que fut cette maison d'impression, où une communion entre l'artiste et l'ouvrier s'était établie si étroite que le second s'élevait jusqu'à, lui-même, toucher à l'art et à devenir le collaborateur indispensable.

Et comme cette carrière d'artiste-imprimeur fut sereine et noble ! Vers 1860, la maison Chardon avait deux ouvriers; l'un, Salmon, aux épreuves; l'autre, Ardail, plus jeune, à la presse. Les graveurs saisissent la nuance; c'est celle qu'il y a entre le praticien complet et l'opérateur, déjà habile, mais moins arrivé. En 1864, Salmon s'établit. Il reprenait une imprimerie, née sous la Terreur, et créée par un nommé Rémond, qui l'avait conduite jusqu'en 1830. Depuis 1830, c'était Rémond fils qui dirigeait l'affaire, et lorsque, après trente-quatre ans, il la cédait à son tour, personne mieux que Salmon ne pouvait l'élever et la grandir. Salmon appela Ardail chez lui. Celui-ci était son second, son *copain*, et dans la langue d'alors, le copain était le compagnon de peine, le véritable coadjuteur. En 1864, on en était encore aux tirages de tailles-douces *nature*, à l'impression sèche, revêche, un peu froide, sans nulle tentative de sauce ni de jus, sans encrages savamment oubliés. Les taille-douciers imprimaient simplement et naïvement, « comme on cirait des bottes ». Mais déjà, perçait la fantaisie de l'eau-forte, certains besoins de rehauts, de soutiens, de *retroussis* à la mode rembranesque, lorsque, par un simple artifice d'encrage, Lepic obtenait, de la même planche, un paysage neigeux ou un effet de nuit. Pour ces recherches nouvelles, des praticiens nouveaux naquirent. Ardail, qui dessinait dans le particulier, qui aquarellait même, s'intéressa aux essais; il comprit très vite ce que l'épreuve obtenait de velouté, de puissant, par certaines subtilités d'encrage; entre les artistes et lui s'établit naturel-


f 1901
ADOLPHE ARDAIL
IMPRIMEUR


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

lement l'intimité qui lie le créateur au metteur en œuvre, et c'est de cette fraternité de travail qu'est née l'admirable collection, aujourd'hui conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Je manquerais à la justice si j'omettais ici le nom d'Alfred Porcabeuf, qui a devancé Ardail, et qui, depuis plusieurs années, enrichit périodiquement notre dépôt national des épreuves les plus rares. Alfred Porcabeuf est le petit-fils de Salmon; il est aujourd'hui le chef de la maison, plus que centenaire, fondée par Rémond en 1793. Justement frappé de ce fait que le dépôt légal, tel qu'il fonctionne aujourd'hui sans nulle sanction, sans moyen d'atteindre ni de contraindre le déposant, manque le plus souvent le but proposé, qui est l'enrichissement de nos collections, Alfred Porcabeuf, sans manquer aux obligations de cette formalité, en s'astreignant au contraire à la remplir avec une ponctualité rare, enchérit encore par un don volontaire d'états de planches, de tirages soignés, de morceaux exceptionnels; ils seront plus tard ce que sont aujourd'hui les épreuves avant lettre déposées par les héritiers de Moreau le jeune, ou l'incomparable œuvre de Saint-Aubin, venu de son atelier. Ce que la collection d'Ardail ne nous a point fourni, Porcabeuf y supplée gracieusement, avec une générosité et une persistance qu'il convient de louer ici. Le catalogue de ces deux collections réunies, que rédige en ce moment M. Georges Riat, du Département des Estampes, constituera, pour les futurs historiens de la gravure au XIXe siècle, une des sources les plus précieuses, sinon la plus complète. Car, chez l'un et chez l'autre, chez Ardail comme chez Porcabeuf, tout n'a point été admis également, une distinction a été faite; ce qu'on rencontre dans les deux œuvres, c'est une sélection attentive, avertie, comme un choix en vue du Cabinet des Estampes. Ardail eût, dès le principe, réservé son petit trésor pour l'État, qu'il ne l'eût point voulu autre; quant à Porcabeuf, opérant au jour le jour, c'est avec une profonde connaissance de nos désirs et de nos besoins qu'il le dirige. Depuis l'illustre abbé de Marolles, au XVIIe siècle, depuis le généreux Michel Hennin, au XIXe siècle, le Cabinet de Paris n'avait point connu d'enrichissement aussi utile, disons mieux, aussi indispensable. Alors que les musées étrangers amassent avec passion l'œuvre de nos maîtres, et guettent la pièce rare, nous en étions réduits aux ordinaires médiocrités du dépôt légal, sans beaucoup d'espoir de jamais pouvoir faire mieux.

Une récompense flatteuse a été décernée à Alfred Porcabeuf, au jeune patron de la maison Salmon. C'était comme une réparation due au vieil atelier que Salmon avait mis si haut, sans avoir jamais reçu la distinction méritée par trente ans d'efforts et de succès. Mais il reste encore à faire, et ceci je me permets de le demander pour Ardail, pour cet ouvrier, ce brave homme, ce noble caractère, qui a montré, en une circonstance solennelle, une abnégation, un dédain de l'argent à peine croyable en notre temps. Et la récompense voudrait dire aussi que, dans la partie spéciale, dans l'impression en taille-douce, peu de praticiens sont allés aussi loin que lui. Je sais que tous les grands artistes seront avec moi; Bracquemond, les Jacquet, Waltner, Mongin — il les faudrait nommer tous — sont là pour témoigner que « ce serait justice », pour dire comme les vieux, et précisément parce qu'Ardail s'est retiré du travail, qu'il n'a jamais rien sollicité, et qu'il fut un humble, il faut lui donner ce merci. Quelqu'un en serait bien heureux, plus heureux que lui, peut-être : son fils, celui qui a gravé le brave et bon portrait joint à cette notice, et sûrement pas une voix ne s'élèverait pour protester. Quant à moi, qui en aurais aussi une joie très vive, je devais écrire ces choses, et préciser en quelques mots, sans phrases inutiles, le droit qu'a le « Père Ardail » à la considération de tout le monde en général, et, en particulier, à celle du conservateur du Département des Estampes.

HENRI BOUCHOT



C.N Cochin Filius inv — Fessard Sculp

ARTISTES CONTEMPORAINS

CAROLUS-DURAN

(SECOND ARTICLE[1])



Es questions de filiation artistique sont vraiment des plus intéressantes à étudier. Il est quelques exemples de peintres du nord, qui, malgré la remarque que nous venons de faire, lorsqu'ils n'ont pas ressenti quelque action de la Flandre, sentent des attractions irrésistibles pour l'Espagne. Cela s'explique d'ailleurs sans difficulté, ataviquement et historiquement. Carolus-Duran est un des plus saisissants spécimens de ce beau cas. Certes, à l'époque où il se rend à Madrid, il faut pour découvrir et comprendre le plus grand de tous les peintres espagnols, Velazquez, et pour le prendre pour patron, une véritable prédestination. Songez qu'à cette époque, le vaporeux de Murillo et le clair-obscur de Ribera sont les deux seules choses que l'on connaisse de cet art, et que l'on croie ses caractéristiques; que l'école elle-même, malgré l'estime, mettons l'enthousiasme de commande que l'on semble ressentir pour ces deux maîtres, est à ce point dédaignée chez nous, que la France ne sait même pas garder et laisse se disperser l'admirable musée espagnol du Louvre; enfin, que Velazquez n'est que fort peu estimé de la critique, dont il est tout juste connu, et que seul Théophile Gautier lui consacre quelques belles pages, comme l'on peut faire à un

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 185.



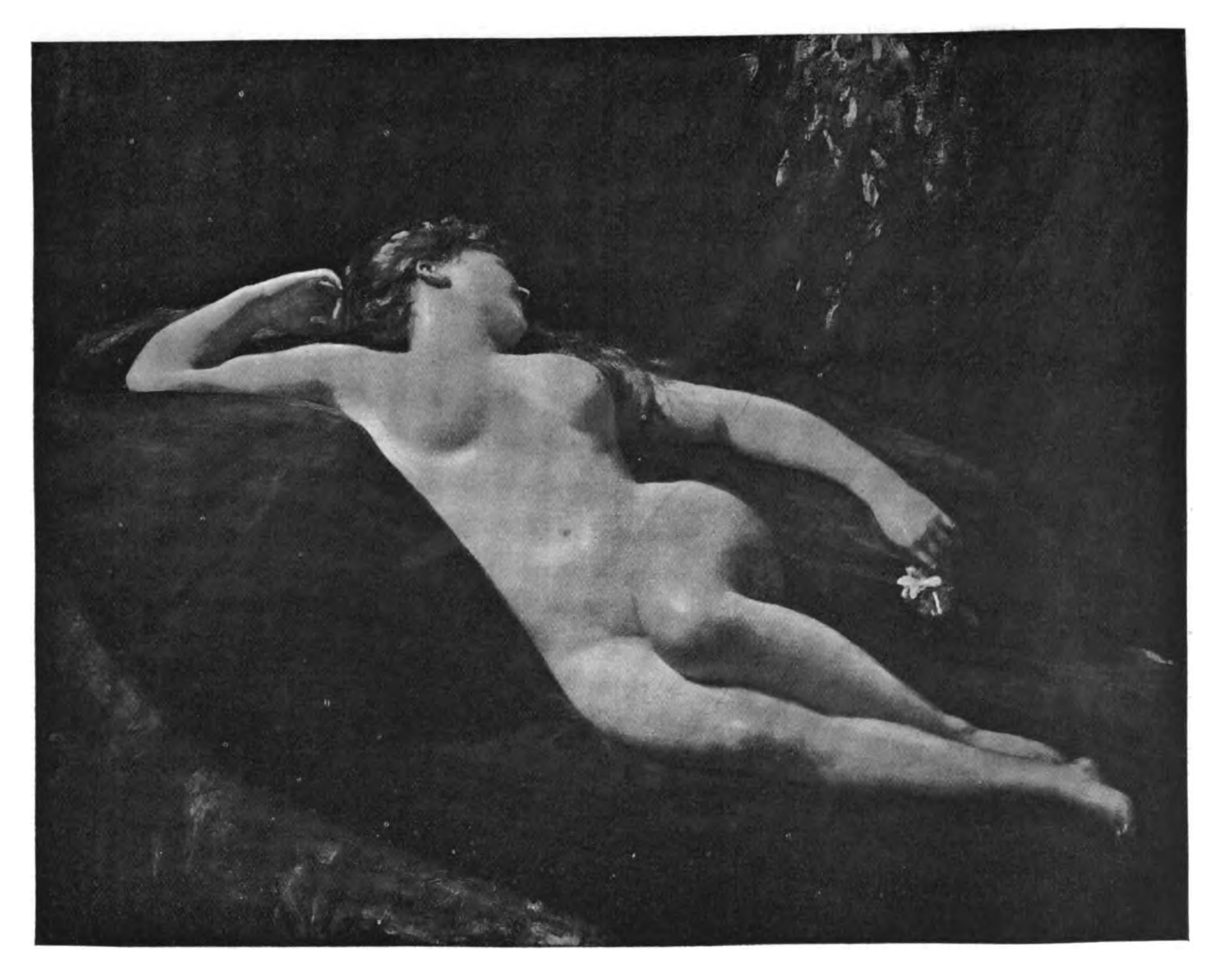
noble cavalier, à un somptueux gentilhomme, mais sans aller, toutefois, jusqu'à le mettre au rang des dieux.

M. Carolus-Duran, avec son instinct d'artiste et de lointain descendant, s'arrête presque exclusivement devant le peintre de Philippe IV. Il le compare, plutôt rapidement, avec Titien, et la comparaison demeure si peu dans son esprit à l'avantage du grand Vénitien, que maintenant encore il n'est pas difficile d'entrer dans des discussions assez vives avec notre maître, au sujet du vieux Vecellio. Cela, — je le dis franchement, quitte à faire bouillir l'artiste que j'étudie et avec qui je me mets involontairement à reprendre le débat, — cela est un peu exagéré, car Velazquez fut redevable à Venise et à Titien lui-même d'acquisitions que Pacheco n'était certainement pas à même de lui permettre de faire. Mais ceci est étranger à ce qui nous occupe, et je le note uniquement pour mieux accentuer la physionomie artistique et intellectuelle de M. Carolus-Duran.

L'important est qu'il ne se soit pas trompé sur le choix de son vrai maître. Il l'étudie à fond, le copie pendant au moins une année, et il le copie avec une rare ardeur d'assimilation. La plupart des copies se sont dispersées aujourd'hui ; mais l'artiste en a conservé une qui est vraiment surprenante et d'exactitude et de pénétration. Cette copie, qui est aussi large et souple que fidèle, est celle du portrait du nain *El Primo*, ce petit philosophe tronqué, gravement burlesque, qui étale devant soi un grand livre et fait voir une mine cavalière et infatuée sous son vaste feutre noir. A cet exercice, le talent de notre peintre, qui montrait encore, ainsi qu'on le voit dans *l'Assassiné*, une écriture un peu appuyée et un peu égale, prend une aisance et une richesse qui lui manquaient, et Velazquez lui est profitable, surtout par la révélation de ce grand principe des *sacrifices* dans la façon d'exprimer.

Aujourd'hui encore (on dirait même à plus forte raison, puisque, lorsqu'on est engagé dans cette voie, il n'est plus à revenir en arrière), un des aphorismes favoris de M. Carolus-Duran est qu' « en art tout ce qui n'est pas indispensable est nuisible ».

Il y a quelque temps, nous nous trouvions dans son atelier, lorsqu'on annonça un journaliste qui, armé du crayon et du calepin, se livrait à cet exercice spécial à notre temps, de faire des « enquêtes » auprès des personnalités en vue, sur les sujets les plus divers et parfois les plus inattendus.



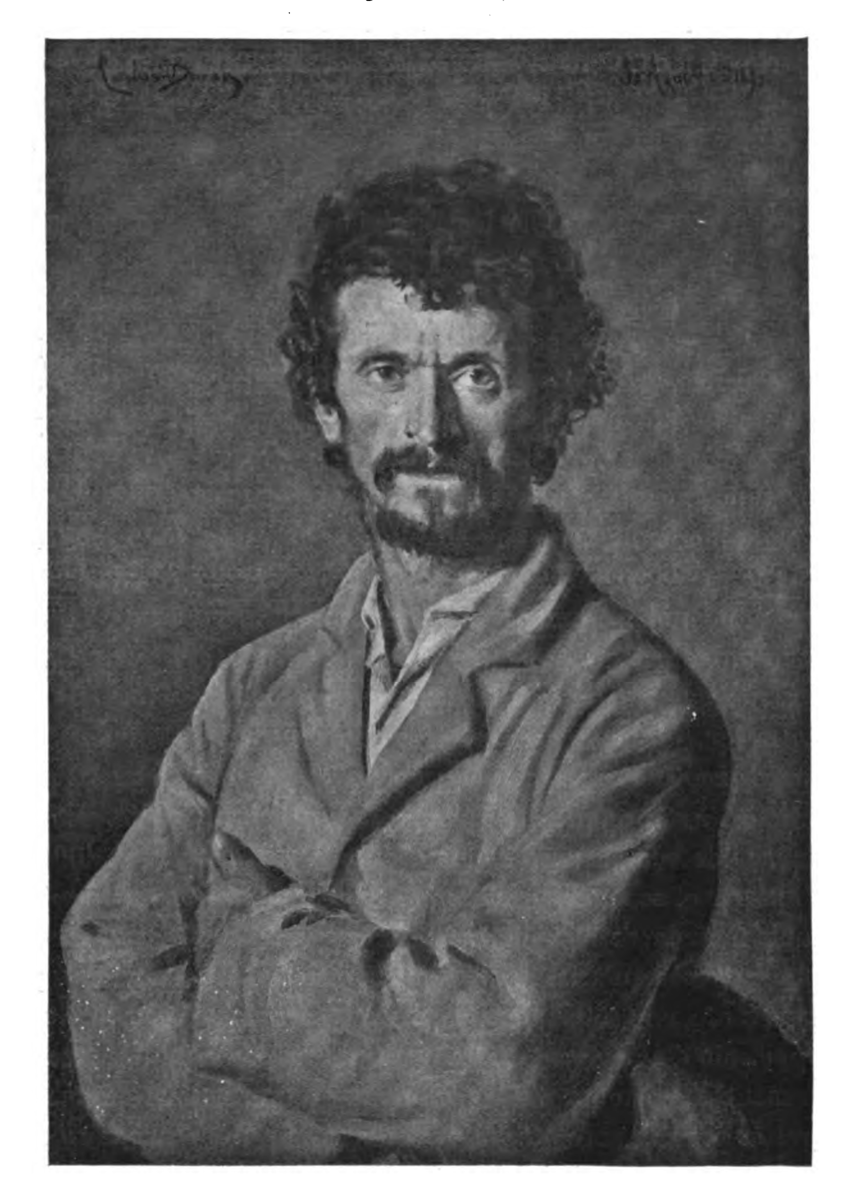
Danaé.

Le jeu était cette fois de recueillir des opinions sur « les artistes dans l'œuvre de Balzac ». M. Carolus-Duran est vite en garde. Après un court moment de surprise, pendant lequel il déclara n'avoir pas spécialement porté son étude sur ce sujet, il répondit que, cependant, il était un artiste dans l'œuvre de Balzac dont il pensait comprendre l'âme, en d'autres termes une création du génie de Balzac dont il lui semblait avoir l'intuition, c'était le vieux maître du *Chef-d'œuvre inconnu.* « Pour moi, expliqua-t-il, ce peintre a voulu aller jusqu'aux plus extrêmes limites de l'effort, qui consiste à dire le plus de choses avec rien. » Et il ajouta, non sans cette expression de mélancolie qui vient parfois voiler légèrement sa physionomie si franche et si résolue : « Mon but a été toujours celui-là : exprimer le maximum au moyen du minimum ».

Certes, si un maître répond à cette définition et a triomphé dans cette entreprise où tant d'artistes échouent et où tant d'autres croient réussir, c'est, par excellence, Velazquez, et la salutaire action qu'il exerça dans ce sens sur celui qui l'étudia si religieusement et avec tant de passion peut se mesurer de *l'Assassiné* à *la Dame au gant,* qui est de 1869, c'est-à-dire d'après le retour d'Espagne.

Là-bas, M. Carolus-Duran vécut aussi quelque temps à Tolède. Il avait un atelier vraiment unique et du plus romanesque accent : rien moins que le couvent de San Juan de los Reyes, c'est-à-dire un des lieux les plus tristes et les plus beaux du monde, un édifice merveilleusement délabré et toujours victorieux du temps qui le grignote, merveille vénérable et âpre, qui domine la rocheuse vallée du Tage, de la même hauteur que l'esprit du penseur domine la vie, vallée de larmes. M. Carolus-Duran y passa plus d'une heure triste et ardente, car si l'art s'était illuminé pour lui en Espagne, l'énigme de l'avenir n'était pas plus résolue qu'avant, et Tolède est un terrible séjour pour ceux qu'une inquiétude ronge. Un seul grand peintre y a vécu, le Greco, et celui-ci s'exalta si bien sur ce roc de solitude qu'il arriva jusqu'aux limites qui séparent le génie de la folie, c'est-à-dire que s'il fut fou pour ses sages contemporains, il est pour nous seulement génial. Les noirs moments ensoleillés du couvent de San Juan eurent pour M. Carolus-Duran le léger, mais réconfortant soulagement de la musique. C'est alors que le peintre, aux instants de loisir, devint aussi habile guitariste que n'importe quel virtuose castillan ou andalou.

« Ah ! on m'a assez blagué pour ma guitare, nous a-t-il dit avec une



ÉTUDE.

narquoise douceur, — car maintenant l'amertume n'est plus ressentie par lui des petites malveillances et des taquins acharnements, — mais elle m'a

sauvé plus d'une fois à Tolède de l'effrayante tristesse, devant laquelle ceux qui font des plaisanteries à ce sujet auraient fui courageusement ou dans laquelle ils auraient sombré. Ses accords m'ont rendu souvent le courage, et ce sont des choses plus graves qu'on ne pense qu'évoque en moi le plaisir que, de temps à autre, elle me donne encore. » Au surplus, beaucoup de ceux qui ont raillé leur camarade de ce qui était en somme une petite supériorité, ce que les Anglais appellent un *accomplishment*, mettent-ils leur fierté dans des dons plus frivoles, et il y en a même qui sont très fiers de ne rien savoir du tout, ce qui est une façon de fierté assez commune aux sots. Pour nous, nous avouons avoir pris grand plaisir à entendre le peintre gratter quelques accords et égrener de sonores arpèges. C'était merveille de l'ouïr, car nous voyions apparaître à nos yeux les souvenirs de nos propres voyages à travers cette Espagne qui laisse de si beaux souvenirs, même de ses plus grandes âpretés. Mais à l'artiste lui-même, cela rappelle toute sa jeunesse, toutes les minutes d'espoir et toutes les heures de désespérance, les aventures et les travaux, et la transformation de son talent, et la conquête qu'il allait faire enfin, vers sa trentième année, du public parisien, grâce aux lumières que lui avait apportées ce Velazquez, de qui les Espagnols l'ont galamment proclamé un des fils d'adoption.

Nous avons dit que la première œuvre retentissante qui signala cette transformation à son retour fut *la Dame au gant*. Nous n'avons pas besoin de décrire, ni de commenter, cette svelte et élégante figure, dont l'exécution est si forte et si simple, dont la belle matière n'a point bougé, et dont le costume, loin de se démoder comme on voit dans les œuvres qui ne doivent leur succès qu'à la mode, a pris au contraire un style surprenant. L'année suivante, en 1870, nouveau et grand succès avec *la Dame au chien*. Puis le portrait d'une dame belge, superbe et opulente peinture, classe définitivement l'artiste et le lance, comme on dit, tandis que, sans se laisser griser par ces succès brillants et continus, il s'acharne au contraire à acquérir toujours plus d'aisance et d'éclat.

Un des plus importants gages de cette lutte pour le toujours mieux, est le tableau intitulé : *Au Bord de la mer*, qui est, comme on sait, le portrait équestre de la grande et regrettée artiste Sophie Croizette. On a revu cette année, à la galerie Bernheim, cette capitale peinture qui donna, à



Portrait de Mme Astor.

près de vingt ans de distance, l'impression d'une jeunesse que conservent rarement aussi intense la plupart des œuvres de l'art contemporain. L'épreuve du temps s'est montrée décisive, ici encore. La matière en a pris le plus bel émail, ce qui cause tout d'abord une sensation de dorure et de précieux. Mais cette première sensation toute physique éprouvée, et elle est d'une grande importance en art, une autre source de plaisir pour le spectateur est la fermeté de la construction dans l'élégance saine et la robuste beauté du personnage représenté. C'est vraiment une des plus significatives et des plus brillantes images de femmes modernes que l'on puisse citer. De lui, on pourrait dire ce qu'un artiste éminent disait d'un autre portrait féminin de M. Carolus-Duran : « Voilà des années que la peinture contemporaine de portraits vit là-dessus ». Dans sa forme un peu exclusive, ce jugement n'est pas pour déplaire, car, s'il est certain que la peinture française, dans la dernière partie du XIXe siècle, est chose infiniment trop complexe pour être ramenée à un seul type, si séduisant et si souple qu'il soit, il n'est pas moins incontestable que ces grands portraits féminins de M. Carolus-Duran ont eu sur l'art contemporain une influence très grande et qui ne semble pas près de s'éteindre encore.

Un autre portrait de *Croizette* fut révélé, cette année-ci, à l'exposition dont nous parlons, et cette révélation fut vraiment émouvante, le terme n'est pas trop fort, non pas tant seulement à cause de la qualité de l'œuvre que pour la façon même dont elle était montrée. Ce portrait, d'une originalité délicieuse, et de la plus brillante souplesse comme exécution, représente l'artiste assise dans son boudoir, dans une attitude et avec une expression à la fois nerveuses et pensives. C'est une œuvre de premier ordre et qui était cependant tout à fait inconnue. Le peintre ne l'avait jamais laissé voir, craignant, a-t-il dit, « qu'elle ne fût pas réussie ». Ainsi, voilà pris, pour ainsi dire, en flagrant délit de doute et d'inquiétude, cet artiste que l'on se plaisait naguère à représenter comme infatué et imperturbablement satisfait. N'est-il pas permis de qualifier d'émouvants ces scrupules d'un homme qui, au moment où il fit ce tableau, était déjà en possession d'une célébrité capable de faire tourner plus d'une autre cervelle ? . . . .

On s'expliquerait volontiers la façon dont cette légende a pu prendre naissance, par l'aspect même des œuvres de M. Carolus-Duran. Elles sont,



Carolus Duran Pinx.

Mlle Vernant lith.

LES RIEUSES

Revue de l'Art Ancien et Moderne

Imp. Artque Établts J. Minot, Paris.



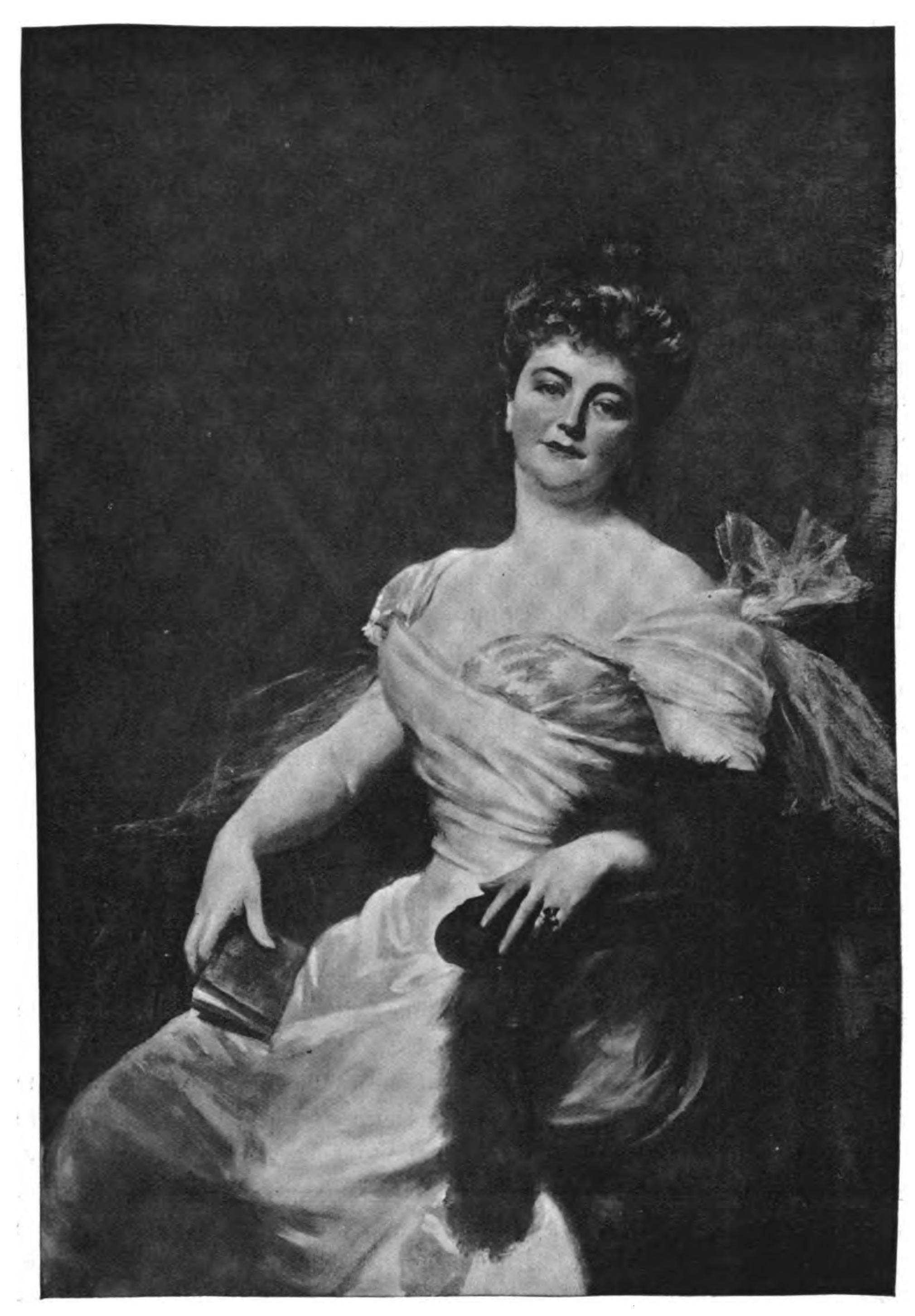
en effet, si éclatantes, si sûrement déduites d'un bout à l'autre; elles ont, en un mot, un tel accent de certitude et d'autorité entraînante, que le spectateur est tout porté à croire qu'elles sont faites sans tourment, en pleine joie, entre une promenade au Bois et un air de guitare. C'est l'éternel malentendu entre le public et ceux qui travaillent pour lui. Le public ne veut pas, ne peut pas comprendre que les choses qui lui apportent du plaisir sont souvent celles qui ont causé le plus de peines à leurs auteurs. Mais quand l'étude que nous faisons ici ne servirait qu'à apporter un témoignage tendant à détruire ce préjugé, elle aurait déjà sa raison d'être et nous pourrions presque la terminer après cela. Nous avons vu M. Carolus-Duran au travail, et nous pouvons dire à quel trouble, à quelle émotion, à quelle inquiétude il est en proie pendant toute la séance. L'attention qu'il apporte est extrême. A chaque instant lui échappent des exclamations presque découragées : « Comme c'est difficile ! » Et les fameuses invocations à Velazquez, dont on a souri et qui ont été d'ailleurs fort exagérées, ne sont point un cri d'orgueil, mais ressemblent bien plutôt à l'appel désespéré de l'homme en péril à son patron. En revanche, s'il est anxieux dans ses causes, le travail de M. Carolus-Duran est, dans ses effets, d'une loyauté et d'une franchise extraordinaires. Ces morceaux qui, une fois exposés, paraissent avoir été enlevés dans la séance et ont fait supposer que l'artiste était simplement doué d'une facile virtuosité, ont été vingt fois recommencés, mais sur place même. C'est-à-dire qu'en effet le morceau a bien été « enlevé dans la séance », mais dans la dernière seulement et qu'il se superpose à quantité d'autres exécutés avec la même facilité et la même angoisse. Seulement, le dernier profite en solidité de tous les efforts qui ont précédé. On ne voit que le résultat, on ne soupçonne pas l'acheminement. C'est une excellente méthode et une belle règle qui peut être appliquée non moins à l'art de la vie qu'à l'art de la peinture : n'arriver à la certitude que par de longs et douloureux tâtonnements; garder ses troubles secrets et ne se présenter que le sourire aux lèvres.

Une œuvre aussi touffue, aussi importante que celle de M. Carolus-Duran, ne peut s'énumérer en les quelques pages où nous nous efforçons plutôt de faire comprendre sa physionomie que de dresser un catalogue qui serait forcément incomplet, étant encore loin d'être clos. Nous devons donc, à partir du portrait de Croizette, résumer cette œuvre et non la détailler.



Les grandes images de femmes y tiennent la place prépondérante, par leur magnificence de couleur, leur noble élégance. Qui ne se rappelle les portraits de *Mme de Pourtalès*, de *Mme Pelouze*, de *Mme la comtesse Vandal* (médaille d'honneur en 1879), de *Mme Ayer*, de *Mme la baronne Hottinger et sa fille*, de *Mme la comtesse d'Orsetti et ses trois enfants*, de *Mme Georges Feydeau avec ses enfants*, de *Mme la comtesse de Warwick*, de *Mme la princesse de Wagram*, etc. Dans tous, il y a quelque belle trouvaille d'harmonie ou d'arrangement; dans tous, l'artiste nous fait comprendre une nature et un caractère, à ce point qu'il sera impossible aux historiens de l'avenir de tracer quelque chose de complet sur notre société sans interroger ce riche répertoire. Toutes, depuis la si simple et si virilement tendre représentation de la *Mère de l'artiste*, avec son bonnet blanc, son simple visage éprouvé par la vie, jusqu'à la plus aristocratique femme de France ou la plus altière exotique, sont des êtres qui sont simplement, fortement caractérisés, et qui paraîtront de plus en plus expressifs d'un temps et d'une humanité, à mesure que les années s'accumuleront sur ces tableaux et en embelliront encore la matière. Cette somptueuse et gracieuse galerie féminine se complète par un nombre imposant de grands portraits de dames américaines, dont la plupart nous demeureront malheureusement inconnus.

Les portraits d'hommes, quoique en moindre proportion dans l'œuvre, sont également des plus significatifs. On se rappelait ceux d'*Alphonse Karr*, de *Français*, de *René Billote*, etc. Mais on connaissait peu celui de *Manet*, qui était demeuré à l'atelier aussi, avec ce peu de hâte que notre peintre a de montrer des morceaux réellements importants. C'est un portrait remarquable de finesse dans l'expression et de décision dans la facture, et un valable document d'art et de pensée pour l'histoire de l'art moderne. On a revu avec un grand plaisir les portraits de *Gounod* et d'*Henner;* tous deux sont des pièces magistrales, et l'on peut dire des morceaux d'observation autant que de peinture. Gounod, avec ses yeux clairs, un peu égarés, un peu extatiques; Henner, au contraire, concentré, pensif, mais tellement en garde, quoique en apparence absorbé, que l'on ne serait nullement surpris d'apprendre que c'est un des hommes les plus malicieux qui soient. Voilà des caractères vigoureusement pénétrés et retracés, dans l'œuvre d'un maître que l'on aurait tort de considérer uniquement comme ayant les qualités — et les indifférences — du virtuose. A aucun titre M. Carolus-



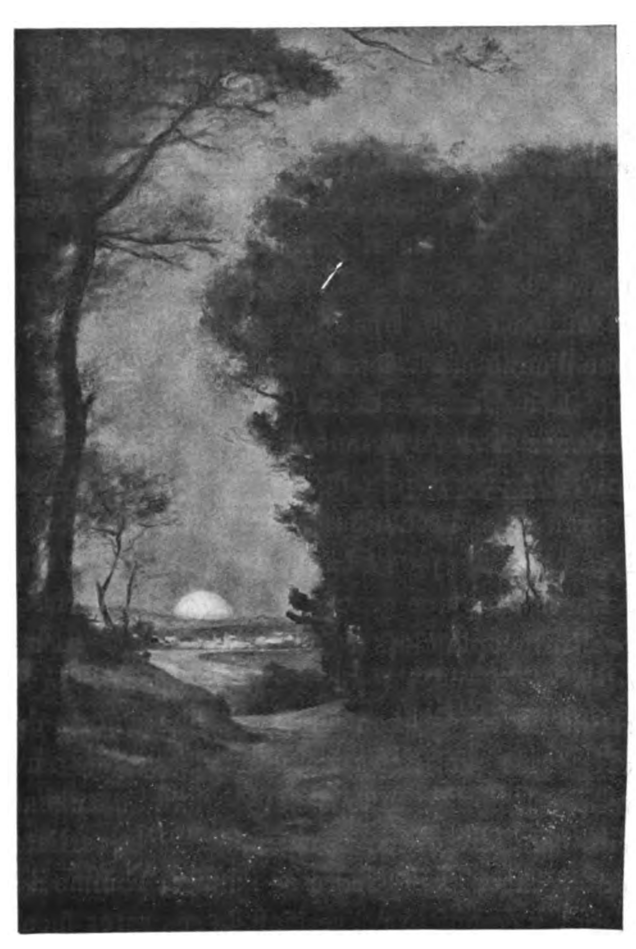
Portrait de Mme X..

Duran, nous espérons l'avoir assez démontré maintenant, ne mérita ni ce jugement, ni ce nom. D'autres portraits encore, parmi ceux de la série masculine, ont attiré l'attention en ces derniers temps ; celui du statuaire *Ch. Drouet*, tout clair, tout lumineux, avec son expression de vitalité et d'enthousiasme, portrait vraiment français, et, comme contraste, le portrait (ou plutôt les portraits, car il y en a une curieuse étude, presque aussi attachante que la peinture principale), du *Vieux lithographe*, qui a été si unanimement admiré au Salon de cette année. Cette fois, il n'y eut personne pour dénier à ce tableau des qualités de pensée aussi profondes que séduisantes étaient les qualités picturales. Quelle expression de désillusion et de tristesse dans cette physionomie ravagée de l'homme traqué dans la vie par tous les chiens de la lutte et de la pénurie ! Et pourtant quelle intelligence subsistant sur ce visage amer et dur, dans ces yeux assombris, type étrange, bien de cette époque, de l'artiste demeuré en marge, sorte de vieux vagabond de l'idéal ! Ainsi ce portrait réunissait la triple valeur de peinture, de philosophie et de compassion humaine.

A côté de ces fortes effigies, les portraits d'enfants forment encore un cycle des plus remarquables. C'est le sourire et la grâce de cette œuvre, avec la fraîcheur des caractères, la légèreté, la dorure des cheveux bouclés, la diversité des inventions de pose et d'harmonie. Depuis l'*Enfant bleu*, un des plus anciens, jusqu'à l'enfant en gris et rose de cette année, page absolument délicieuse, en passant par maintes autres images de ces petits hommes ou de ces grandes dames en herbe, et entre autres les propres enfants du maître, qui sont devenues des femmes et des mères exquises, et ses petits enfants, qui perpétuent dans la famille les traditions de beauté et de bonne grâce, que d'œuvres encore, qui auraient suffi à elles seules à faire la célébrité d'une carrière et le bagage d'un homme ayant bien employé son temps !

L'on se rappelle que l'an dernier, en une vaste toile qui était, en même temps qu'une très belle page, un surprenant exemple de courage et de vitalité artistique, M. Carolus-Duran groupa tous les êtres qui lui sont chers, réunis autour de la mère de famille, imposante de beauté et de bonté. Combien d'artistes, arrivés à un point aussi glorieux et avec un bagage aussi considérable, auraient hésité à s'engager dans une pareille entreprise, nécessitant autant de force que de résolution, et auraient tremblé de sou-

mettre à l'épreuve du public un ouvrage aussi considérable, où ils se donneraient tout entiers, et joueraient une partie plus grave que celle de la vingt-cinquième année, où l'on parvient à achever, à travers privations et combats, quelque œuvre comme *l'Assassiné*. M. Carolus-Duran fit cela avec sa bravoure sereine. On sait le succès et le surcroît d'admiration et de sympathies qu'il en retira. Exposée ensuite en Angleterre, à la New-Gallery, parmi les œuvres des plus célèbres portraitistes de tous les pays, cette grande toile défendit avec le plus grand éclat le prestige de l'école française.



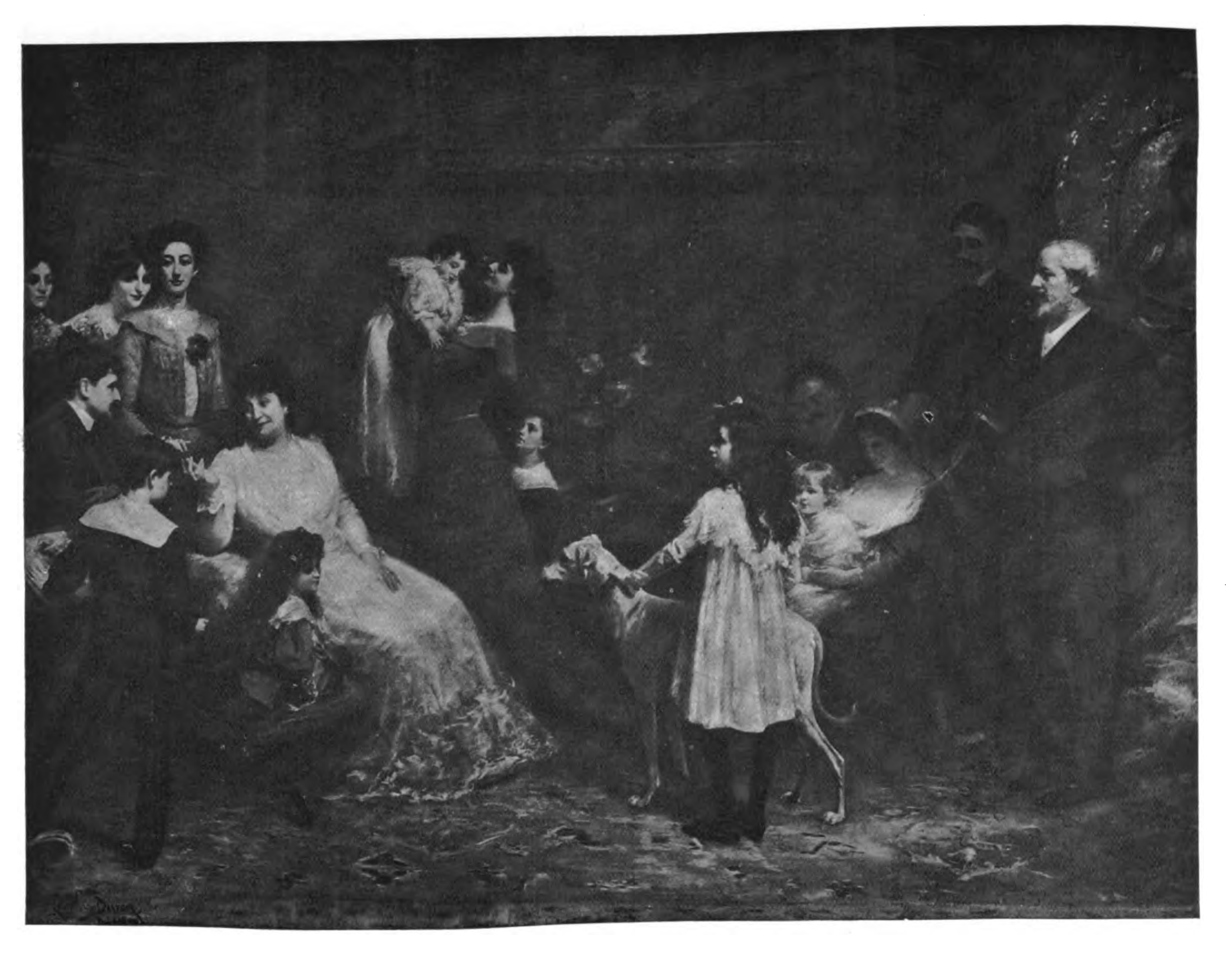
Coucher de soleil en Provence.

Vous voyez, rien qu'à résumer l'œuvre à grands traits, combien elle prend d'importance, comme elle s'affirme considérable à tous points de vue. Rien que ce que nous venons d'examiner constitue le résultat d'un labeur qui confond, surtout lorsqu'on en connaît, comme nous venons de les entrevoir, les dessous si édifiants d'inquiétude, de scrupule, de haute et féconde conscience. Aussi faut-il bien, en fin de compte, admettre que les superbes qualités acquises à grand travail ont été secondées par des dons exceptionnels. Mais si les dons sont presque tout au commencement d'une carrière d'artiste, ils se réduisent de plus en plus à mesure que l'âge

s'augmente, et ils peuvent devenir à rien si le travail acharné n'apporte ses conquêtes. C'est alors que les dons, loin de s'atrophier, au contraire, persistent et s'exaltent. Mais alors aussi la volonté de l'artiste devient presque encore plus belle comme exemple, que ses qualités naturelles comme sujet d'admiration. Eh bien, alors que les œuvres que nous venons de grouper dans une rapide revue justifieraient à elles seules ces réflexions, il faut y ajouter encore le chapitre non moins considérable des grandes toiles, telles que la *Prière du soir*, la *Mise au tombeau* (1882), la *Vision*, le *Triomphe de Bacchus* (1889), le *Plafond du Louvre (Triomphe de Marie de Médicis)*, et les *Rieuses*, cette riche et entraînante peinture, qui n'avait jamais été exposée avant cette année ; les toiles de nu, telles que le *Réveil*, *Andromède*, etc., et les très beaux paysages pleins d'air et de lumière que, depuis peu d'années, M. Carolus-Duran a commencé de laisser voir.

Les peintures de nu nous rappellent que nous avions promis plus haut de vous citer un étonnant exemple de l'ardeur à l'étude et du désir d'acquérir toujours plus de savoir, en vous parlant des relations de Carolus-Duran avec l'école flamande. Il y a très peu d'années, à l'âge certes où l'on ne songe plus à faire de copies, on vit un jour le maître s'installer au Louvre avec une grande toile devant l'*Arrivée de Marie de Médicis à Marseille*. Il copia alors avec le même zèle, la même attention, la même ferveur qu'à vingt ans, le groupe des Naïades, et la copie est si riche, si conquérante de verve en même temps que si forte de fidélité, qu'elle constitue à elle seule une page aussi précieuse qu'une œuvre originale, tout en étant la transcription parfaite de la peinture de Rubens. Comment s'étonner, dans ces conditions, que non seulement un artiste ne révèle pas la moindre défaillance, mais encore se montre, comme il l'a fait cette année, toujours en plus complète possession de ses rares facultés ?

Nous nous étions proposé, au début de cette étude, de faire comprendre et aimer une belle figure de maître, un noble caractère d'artiste, plutôt que de faire une étude technique avec force jargon employé dans les conversations de connaisseurs. Si nous n'y avons pas réussi, tout ce que nous pourrions ajouter maintenant ne réparerait pas notre insuffisance. En revanche, nous serions heureux si, après avoir comme tant d'autres jugé un homme d'après les légendes, et un artiste d'après des comparaisons toujours inutiles et des premières impressions parfois trompeuses, nous



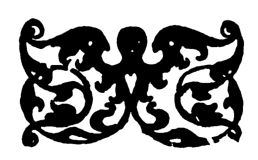
En famille.

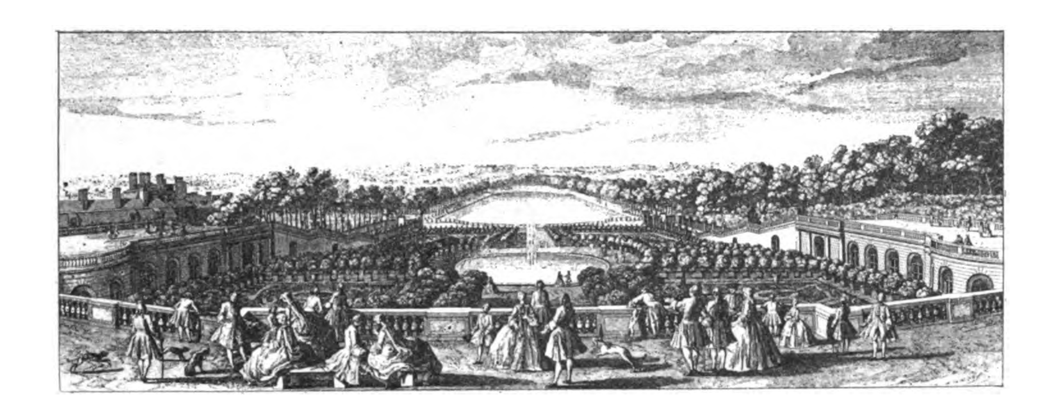
étions parvenus à conquérir quelques admirateurs de plus pour son œuvre et son caractère.

Le caractère est tout de simplicité et de bonté. Sans doute, l'expérience de la vie et le long effort ont pu adoucir ce qui, au début, dans la silhouette, pouvait paraître un peu altier, surtout dans un pays et une société où le laisser-aller et la rondeur, affectée jusqu'au vulgaire, attirent plus de gens que la plus noble et la plus légitime fierté. Mais ce n'en est que mieux si, sur les mâles accents de ce beau visage, les années, les méditations, les douleurs mêmes ont apporté une douceur vénérable et bonne.

Un trait seul a été omis au cours de cette analyse; il se dégage des faits eux-mêmes, mais il doit cependant être indiqué de façon explicite. La vie de M. Carolus-Duran est non seulement un modèle de vaillance et de foi, mais elle est aussi, pour les artistes, un exemple rare *d'indépendance*. Je n'aurai pas le mauvais goût et la puérilité de tourner ces pages, pour finir, en diatribe contre l'Académie et contre l'art officiel en France; ce serait rapetisser à un article de polémique une tâche que je me suis proposée plus utile et plus belle. Mais ce n'est pas m'éloigner de ce but que d'insister sur ce trait, que le grand artiste qui s'est fait seul, et qui n'a eu d'autres maîtres que les grands morts de son choix, n'a jamais été affilié à aucune coterie, si puissante qu'elle soit, à une chapelle, si dorés qu'en soient les autels. Il est demeuré à l'écart de toute autre chose que de son œuvre, pendant les longues années de son effort dans le vieil et vaste atelier du passage Stanislas. Cela explique bien des choses passées. Cela explique aussi bien des choses présentes : et, parmi celles-ci, la confiance et l'estime grandissantes que la jeunesse artistique a spontanément témoignées à M. Carolus-Duran, et la grande place que le peintre a prise, en succédant à Puvis de Chavannes à la présidence de la Société nationale des Beaux-Arts, qu'il sert avec tant de zèle et représente avec tant d'éclat.

ARSÈNE ALEXANDRE





L'ART DES JARDINS[1]

II

Appliquée au jardin, l'enquête historique vérifie l'analyse théorique : elle conclut, en effet, à la distinction de plusieurs types, différenciés précisément par la prédominance en chacun d'eux de tel ou tel des genres et des styles que nous avons précédemment définis. Ces types originaux sont au nombre de cinq, que nous examinerons dans l'ordre chronologique de leur création : d'abord, et hors cadre, le jardin chinois; puis l'italien, qui date du milieu du XVIe siècle; le néerlandais, qui florissait vers 1640; le français, dont les traits furent fixés vers 1680; enfin, l'anglais, qui s'affirma cent ans plus tard[2].

*
* *

« Les maisons de plaisance des Chinois sont charmantes..., il y règne une admirable variété..., un beau désordre, et, en tout, un air champêtre qui enchante et enlève. » Ce jugement, d'un Français du XVIIIe siècle, le

1. Voir la *Revue*, t. XIV, p. 233.
2. Nous laissons de côté les autres jardins; les uns, parce que leur connaissance est incertaine, les autres, parce que leur style se ramène à tel ou tel de ceux que nous analysons.



frère jésuite Allegret, a la valeur d'une définition. En effet, le jardin chinois veut être un monde en miniature, un musée de diminutifs véridiques des objets, des formes et des agencements dont la nature offre le modèle.

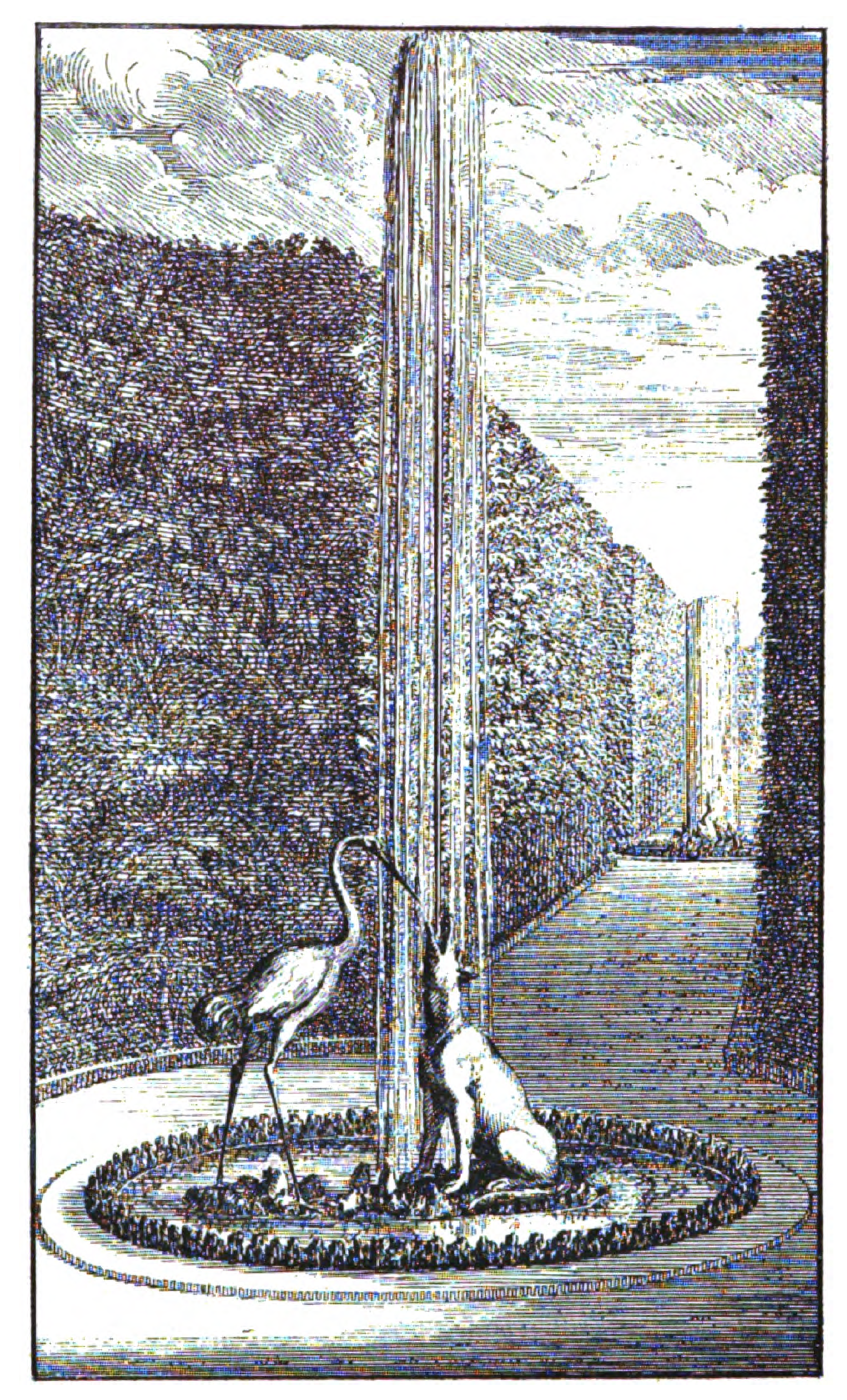
A force de terrassements et de matières rapportées, le sol surgit en montagnes, s'infléchit en vallons, se hérisse de rochers et se creuse en cavernes; une eau abondante et docile esquisse, ici un torrent furieux, là une rivière placide, ailleurs un lac semé d'îles; une végétation opulente et fleurie ébauche des forêts, tapisse des prairies, et, par endroits, oppose aux sauvageons et aux plantes de luxe des cultures rurales ou maraîchères; enfin, des cerfs errent en liberté, des fauves, des oiseaux et des poissons étranges sont prisonniers en des bosquets grillagés, en des cages dissimulées dans les ramures ou dans des filets de cuivre immergés.

Au réalisme de la conception répond le réalisme d'un style fortement marqué de cette diversité et de cette irrégularité qui caractérisent la libre nature. Point de composition unitaire et harmonique, mais une mosaïque incohérente de motifs distincts, de sites isolés et de perspectives restreintes. Nulle trace d'art, et encore moins de géométrie : arbres, plantes et fleurs simulent le désordre des poussées franches; le ruisseau et le sentier s'attardent en zigzags ou en sinuosités, et la rive avance ou recule, comme si elle obéissait aux caprices d'un relief naturel.

En revanche, un calcul raffiné et subtil s'ingénie à frapper par le rapprochement des contraires, par l'illusion de trompe-l'œil et de surprises, ou encore par l'accord d'un aspect de nature et d'un état d'âme, surtout dans la note mélancolique. D'autre part, une architecture légère et coquette surmonte les eaux de ponts et de jetées en pierre ou en marbre, somptueusement parés de garde-fous ajourés, de galeries, d'édicules et d'arcs de triomphe; ou bien elle couvre un rivage de quais, de degrés et de terrasses; ou encore, dans chaque vallon, sur chaque île et sur presque toutes les crêtes, elle dresse un pavillon, dont la charpente laquée de vert ou de carmin se couronne de tuiles étincelantes et multicolores; parfois même, elle s'amuse à construire une réduction de ville ou de hameau; enfin, elle anime la nappe des eaux d'une flottille de jonques bariolées et dorées.

Telle est la formule chinoise : formule hybride, frappée simultanément au coin du naturalisme le plus convaincu et de l'industrie la plus artificieuse; formule heureuse à beaucoup d'égards; en tout cas, formule bien

chinoise, dont l'accord parfait avec les conditions de la contrée et les qualités du peuple explique cet intérêt passionné que les Célestes portent à leurs jardins et qui a tant étonné les Européens.



FONTAINE DANS LE LABYRINTHE, A VERSAILLES.

Aussi bien n'est-il aucune des particularités que nous avons relevées, dont la géographie physique et humaine ne rende un compte exact. Ce jardin regorge d'eau : mais ne sommes-nous pas au pays des rizières et des irrigations savantes ? Il multiplie les vallons ombreux, les îlots, les ponts, les grottes et les pavillons; mais qui ne sait qu'en ces climats les étés sont torrides ? Il admet des champs et des potagers; mais où trouver une civilisation aussi foncièrement agricole ? Il est champêtre, fleuri et peuplé de bêtes; mais l'importance et la valeur de la peinture chinoise de paysage, de fleurs et d'animaux n'attestent-elles pas l'existence d'un sentiment de la nature, profond autant que général ? Qui ne reconnaît dans cette absence de plan, dans cette profusion de détails, dans cette vérité minutieuse d'imitation, le positivisme étroit du Chinois, impuissant à généraliser comme à

imaginer et à idéaliser ? Dans cette prédilection pour les recoins, dans cette multiplicité de motifs, dans cette médiocrité des proportions, enfin, dans l'excellence de l'exécution, le sensualisme raffiné d'une race flegmatique, qui se plaît à savourer lentement les menues voluptés d'une vie calme, dans un réduit intime, encombré de bibelots à la matière rare et délicatement ouvragée ? Au reste, faudrait-il beaucoup d'effort pour évoquer, dans le cadre que nous avons esquissé, quelques magots grassouillets et vieillots, trottinant, les mains croisées sous leurs larges manches, ou échangeant, devant des tasses microscopiques, des propos sentencieux et alambiqués ?

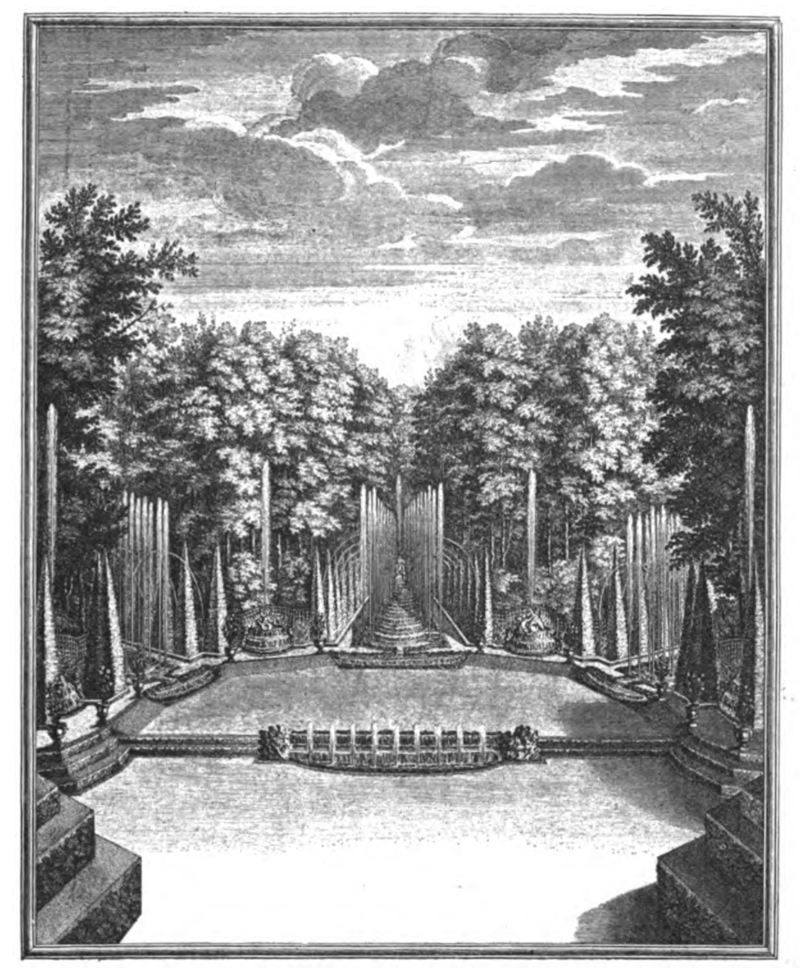
*
* *

Le jardin italien est, au sens précis du mot, un théâtre, où tout est admirablement agencé pour flatter l'œil et exalter l'imagination. Qu'il s'agisse de la conception du plan ou de l'invention du détail, la fin c'est l'effet; le moyen, la composition d'un spectacle de luxe et de beauté. On donnerait de ce merveilleux jardin une définition, à la fois très exacte et très compréhensive, si, étendant à son ensemble la qualification si expressive d'une de ses parties souvent essentielle, on l'appelait un belvédère. Il n'est, en effet, aucun de ses éléments qui ne réponde à l'idée incluse en ce mot : aucun qui ne soit ou point de vue ou point à voir.

C'est la préoccupation du point de vue qui détermine le choix de la position, l'emplacement et l'orientation de la maison, du carrefour, du chemin, du banc, de l'abri. De fait, le lieu est ordinairement haut, le sol naturellement accidenté ou artificiellement redressé en terrasses; les allées sont droites, souvent même disposées en couloirs, par la taille des végétaux en palissades ou en berceaux : toutes dispositions favorables aux perspectives panoramiques, aux visées plongeantes et aux vues d'enfilade.

Le décor est à l'avenant, somptueux autant que varié. C'est d'abord quelque site extérieur, naturel ou monumental, distingué pour son pittoresque, et aussi l'ensemble du domaine, qui possède toujours à quelque degré l'attrait propre aux compositions logiques et harmonieuses; puis, c'est la terrasse, motif splendide qui impose par la majesté d'une longue façade régulière, de rampes à courbe rythmée et d'escaliers à ample révolution, autant qu'il séduit par une riche parure de bossages, de pilastres,

d'arcatures aveugles ou béantes, de niches, de balustrades, de vases et de statues; c'est encore l'hémicycle, dont la noblesse s'agrémente de gradins, d'édicules, de bassins et de fontaines; la grotte, coquettement habillée de



LE THÉATRE D'EAU DANS LES JARDINS DE VERSAILLES.

rocailles, de coquilles et de congélations, animée par le mouvement des eaux et peuplée de figures humaines ou animales. Et voici d'autres beautés : des arbres aux formes majestueuses ou élégantes, alignés en colonnades ou rangés en portiques; des arbustes taillés en murailles, en voûtes, en cabinets; des plantes et des fleurs brodant des rinceaux et des volutes.

Cependant un premier rôle est réservé aux eaux, rôle de parade éclatante ou de fantaisie aimable : soit que, simulant la source, elles jaillissent d'un rocher ou s'épanchent de l'urne symbolique de quelque Fleuve ou Naïade ; soit que, de vasque en vasque, elles se hâtent d'une course écumante et sonore vers le repos d'un bassin circulaire ou d'un canal rectiligne ; soit encore que d'une table ou d'une coupe de marbre elles fusent en jets aériens ; soit enfin, qu'associant leurs effets à ceux de la statuaire, elles participent à quelque jeu comme celui qui, à la villa de Castello, mettait aux prises deux gigantesques lutteurs de bronze, dont « l'ung demy pasmé, la teste renversée, sembloit rendre l'eau par force par la bouche[1] ». Enfin, suprême appât de ce brillant tableau, çà et là, en bordure des allées et près des fontaines, une statue, un fragment de ruine antique, piquent une note de gaie clarté encore accentuée par le contraste des verdures sombres et par la réverbération des eaux.

La formule italienne est sans doute la solution la plus approchée des problèmes nombreux et ardus qu'impose à l'art des jardins la nécessité de concilier l'utile, le pratique et l'agréable. Cette position élevée sauve de la malaria qui empoisonne les plaines : ce relief contrasté, ces allées ombreuses, ces eaux en mouvement, ces grottes humides, permettent d'éviter les ardeurs éblouissantes d'un soleil souvent brutal. A maint égard, la configuration du jardin italien est indigène : ses profils imitent ceux de la péninsule, presque partout bosselée par les monts, les collines et les plateaux ; ses terrasses, que l'architecte érige par goût et pour le plaisir, sont proches parentes de ces degrés de terre soutenus par des murs de pierres sèches que le paysan transalpin étage, par nécessité, pour remédier à la pente excessive de ses champs ; ses plates-formes nues, souvent dallées, sont à l'image d'une nature plutôt sèche, où la prairie est exceptionnelle et la rocaille fréquente ; ses grands partis d'eau conviennent au régime hydrographique d'une région éminemment torrentielle et riche en « cascatelles » ; il n'est pas jusqu'à sa fonction de belvédère qui ne s'accorde avec la transparence normale de l'atmosphère. Enfin, à un autre point de vue, comment ne pas rapporter la poursuite de l'effet, l'amour de l'ordre, le respect des convenances, dont l'alliance contribue tant à la physionomie de ce style, aux habitudes de mise en scène, souvent théâtrale, et de compo-

1. Montaigne, *Voyage d'Italie*.



sition significative et harmonieuse, qui sont caractéristiques de l'art italien, essentielles au tempérament d'une race sensuelle et élégante, conformes au génie d'une époque passionnée de beauté formelle ?

* * *

L'originalité du jardin néerlandais est faite en grande partie du contraste de l'extrême simplicité du thème avec la recherche excessive du détail.

Le plan ne comporte ni ordonnances pompeuses, ni partis pris pittoresques; tout au contraire, il affecte la régularité et ne craint pas la monotonie. Il s'accommode volontiers d'une assiette uniforme, qu'il délimite par les côtés d'un parallélogramme et partage, au moyen de droites, en compartiments géométriques. Les arbres sont plutôt rares : encore les relègue-t-on généralement aux lisières, où ils s'alignent en allées simples ou doubles. Les eaux ne paradent guère au jeu brillant des fontaines et des cascades : modestement, elles se contentent d'emplir de petits bassins circulaires et d'étroits canaux rectilignes, tantôt en marge du domaine, tantôt en bordure des compartiments.

En revanche, les motifs abondent, menus, divers et raffinés : ce sont des tapis et des bancs de gazon; des berceaux et des tonnelles; des kiosques et des portiques en charpente ou en treillage; des vases de Delft et des figurines en plomb peintes ou dorées; surtout une profusion de fleurs belles ou rares, indigènes ou exotiques; des parterres où des plantes, des fleurs, des semis de sable, de mâchefer, de brique pilée et de porcelaine cassée, dessinent des ornements compliqués, des armoiries, des figures; des arbustes nains et contrefaits; enfin, des objets, des architectures, voire des figures d'hommes et d'animaux sculptés en buis, en if et en romarin. Et tout cela net et propre comme... un intérieur hollandais.

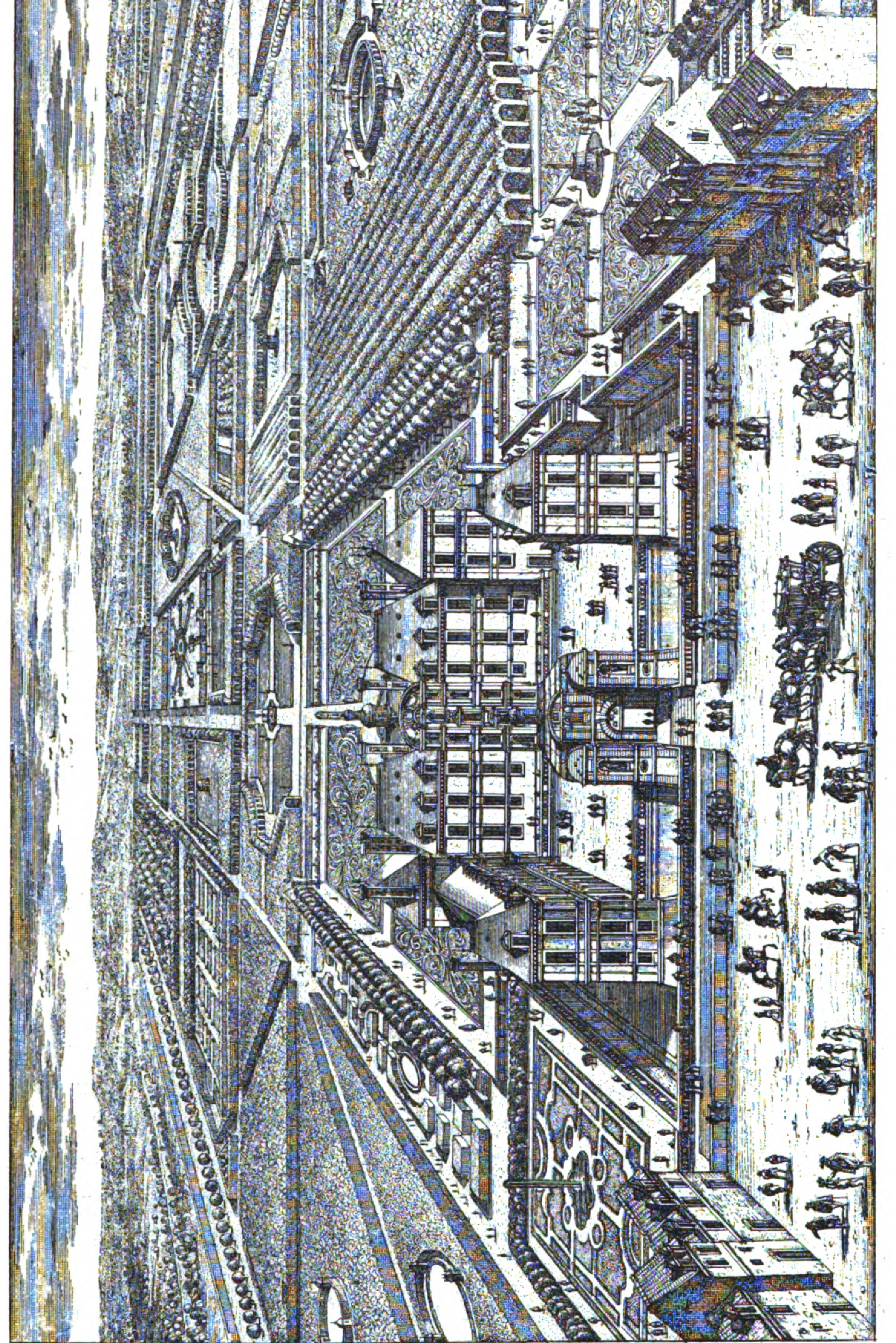
Aussi bien, tout cela est à l'image et à la mesure de la terre et de l'habitant. Avec son aire plane et sa tournure cadastrale, avec ses rigoles et ses allées droites, qu'est le jardin néerlandais, sinon une réduction fidèle des « Pays-Bas », de leurs prés et de leurs polders horizontaux, coupés carrément par la tranchée des canaux et par la levée des digues souvent plantées d'arbres? D'ailleurs, quelle filiation apparaît plus fatale, parfois

plus nécessaire ? Comment ne pas apprécier les surfaces découvertes, quand les ombrages sont rendus inutiles par la constante nébulosité du ciel et nuisibles par l'excessive humidité du sol ? Le moyen, d'autre part, de ne pas copier son jardin sur son pays, quand on aime celui-ci comme on peut aimer son œuvre, et qu'on fait à ses portraits une place dans la maison ? Le moyen encore de ne pas se plaire à l'ordre et à la régularité, quand on est un marchand méthodique ? de ne pas s'intéresser aux détails autant, sinon plus, qu'à l'ensemble et de ne pas rechercher le mérite de l'exécution, quand on doit à une organisation lymphatique des trésors de patience et que, si l'on peint, on s'appelle Van Eyck ou Miéris ? Le moyen, enfin, de ne pas vouloir de la couleur dans son jardin, comme dans son mobilier et dans ses tableaux, quand on subit la déprimante monotonie d'une terre implacablement verte et d'un ciel impitoyablement gris, et que, peut-être, on revient des tropiques ? De fait, le jardin néerlandais est bien celui qui convenait à un bourgeois flegmatique, affilié à la Compagnie des Indes.

* * *

Le jardin français est un palais, qu'une architecture paradoxale édifie en verdure, selon les règles du grand style.

Son élément essentiel est le « bosquet », c'est-à-dire un pavillon distribué en pièces et en couloirs, au moyen de murailles faites d'une maçonnerie d'arbres empâtés dans des massifs, et plaquées de haies soigneusement aplanies. Souvent ce ne sont que de modestes « cabinets » : mais il n'est pas rare d'y découvrir de vastes « salles » avec leurs dépendances, des « cloîtres », des « labyrinthes », et jusqu'à des « théâtres », salons d'apparat, ornés de gradins, de niches et de portiques, ou même véritables salles de spectacle avec scène, coulisses et autres accessoires. En vérité, pour que toutes ces analogies soient des identités et que la valeur relative de certaines dénominations soit absolue, il ne s'en faut guère que d'une couverture : encore celle-ci est-elle souvent plus qu'ébauchée par le réseau d'un treillage ou l'enchevêtrement d'une feuillée. D'ailleurs, le bosquet voisine volontiers avec le « cabinet de treillage », promu à la dignité d'édifice, et avec la « grotte », si monumentale qu'on n'en comprendrait plus l'appellation sans quelques ornements qui rappellent les origines.



LES JARDINS DE LIANCOURT

D'après une estampe de Pérelle.

La physionomie architecturale du jardin français est d'autant plus caractérisée qu'en tout il vise au grand et au noble. Le sol s'étale par nappes immenses et uniformément planes; s'il s'étage, c'est par une lente gradation de vastes paliers, progressivement raccordés par la pente douce de rampes prolongées ou par une longue suite de degrés. Le plan n'admet que des tracés droits et des surfaces rectangulaires ou polygonales. La composition est simple et méthodique : sur une sorte de balancier majestueux, constitué par une « grande allée » et par deux motifs dominateurs (généralement le château et quelque brillant effet d'eau), s'équilibrent symétriquement les pleins et les vides, les bosquets, les parterres, les bassins et les avenues.

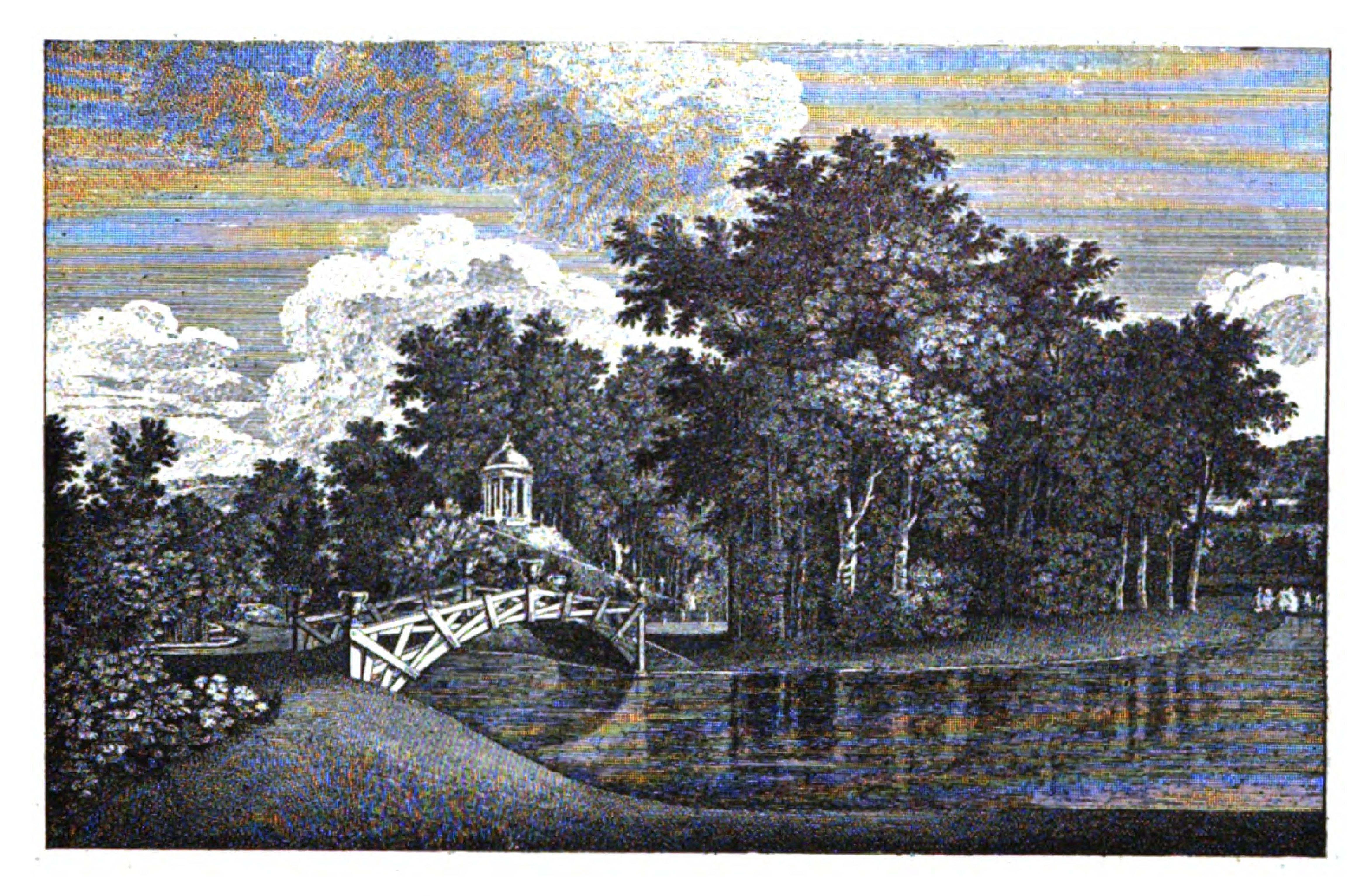
Cependant, pour conjurer la monotonie, la froideur et l'ennui qui menacent cette ordonnance régulière de verdures massives, une décoration somptueuse, mais grandiose, dessine en buis et en gazon des arabesques compliquées; aligne des arbustes taillés en volumes géométriques; sème un peu partout des bancs sculptés, de grands vases et des statues; mais surtout combine des jeux d'eau qui sont proprement son triomphe et la gloire du style : tantôt, en effet, elle sertit dans la pierre ou dans le marbre le miroir d'un grand bassin ou d'un long canal; tantôt elle dispose un « théâtre », où des groupements et des étagements de vasques, de jets et de cascades, font penser à quelque ballet fantastique; tantôt, enfin, elle compose quelque scène pittoresque ou dramatique, dans laquelle le liquide jaillissant de la bouche, de la gueule, du bec, des naseaux d'hommes ou d'animaux en action, semble une merveilleuse condensation de leur haleine, une invraisemblable « corporification » de leur cri.

Le jardin français n'est pas original, du moins au sens absolu du mot. En effet, on découvre dans des formules antérieures le principe et, jusqu'à un certain point, l'exemple sinon le modèle de la plupart de ses dispositions caractéristiques : ainsi, il doit au passé indigène, d'ailleurs fortement italianisé, son plan régulier, ses parterres brodés, ses labyrinthes et jusqu'à ses bosquets, qui dérivent du « parc », annexe traditionnelle et nécessaire du logis seigneurial; par contre, pour ses effets de terrain et d'eau, il est débiteur de l'Italie.

Néanmoins, il mérite très justement sa qualification de français, qu'on se place au point de vue restreint des étrangers qui la lui décernèrent au



XVII[e] siècle, ou au point de vue général de l'histoire : vraiment, il est « classique » et national. National, certes, car il reflète assez exactement, en bien et en mal, le caractère d'une race qui ne pèche point par excès d'imagination, mais se distingue par l'amour des idées claires et des compositions logiques ; classique, encore plus, par ses qualités comme par ses défauts. Son manque d'originalité l'apparente avec une littérature et un art qui faisaient



LE PONT ET LE TEMPLE DE VÉNUS
DANS LES JARDINS DE WEST-WYCOMB, COMTÉ DE BUCKS.

profession de « prendre leur bien où ils le trouvaient » ; pas plus que la leur, son « imitation n'est un esclavage » : c'est plutôt une mise au point et même une refonte selon les lois du « beau idéal » et les habitudes du Grand Siècle. D'ailleurs, pour monotone et froid qu'il soit trop souvent, ce style n'en possède pas moins, et à un degré éminent, la beauté imposante propre aux conceptions simples et aux ordonnances unitaires. En tout cas, ce jardin était bien celui qui convenait à une époque grave et cérémonieuse ; à Versailles, il n'est pas moins symbolique que le château : la majesté de l'allée répond à la majesté de la galerie, l'éclat des bassins à l'éclat des

glaces, et les splendeurs argentées des grandes eaux aux splendeurs dorées des lambris.

* * *

Le jardin anglais est un fidèle portrait de nature, relevé d'une pointe de coquetterie et de sentiment.

C'est, en effet, un simple paysage et, n'étaient l'ampleur des proportions et la beauté de la végétation, d'un type plutôt commun. Un vaste terrain mollement ondulé, un tapis ininterrompu de gazon, quelques bouquets d'arbres clairsemés, une rivière avec cascades et un lac en sont les éléments ordinaires. L'imitation s'y montre véridique ou, pour le moins, vraisemblable : à force d'irrégularité, de discrétion et aussi d'accord avec le pays environnant, la composition et l'exécution présentent toutes les apparences de la spontanéité et de l'imprévu, et justifient un renversement, à leur intention, de la formule de Walpole : « toute nature est jardin ».

Toutefois, il s'en faut de beaucoup que, sous ces dehors négligés, cette rusticité soit dénuée d'artifices.

Sans doute, elle ne semble pas très désireuse de plaire aux yeux; cependant, il faut prendre garde qu'elle pense à distraire le promeneur par le spectacle de ponts, de cabanes, de barques, d'animaux, et qu'il est au moins une élégance dont on peut lui imputer la recherche : car, si irréguliers et incertains qu'ils paraissent, ses tracés n'en sont pas moins prémédités, étant toujours sinueux, qu'ils dessinent le cours de la rivière, la berge de l'étang, la piste du sentier ou la bordure du massif.

En revanche, elle affiche ouvertement la volonté d'impressionner l'âme par une habile présentation de motifs capables d'évoquer des souvenirs, de suggérer des pensées ou d'exciter des émotions : tantôt, se maintenant dans la note, pour ainsi dire élémentaire, d'une simple curiosité archéologique ou historique, elle s'agrémente de « temples » égyptiens, grecs ou « gothiques », de kiosques turcs ou chinois, de monuments commémoratifs de quelque héros ou de quelque événement; tantôt elle préfère la note morale et consacre une statue, un autel, une inscription à la Vertu, à l'Hymen, à l'Amitié; enfin, se haussant à la note élégiaque, elle compose des « déserts » ou des « hermitages », et construit des ruines et des tombeaux.



Colonne Rostrale, dans les jardins de Méréville.

Ce mélange singulier de naturalisme vulgaire et de préciosité prétentieuse peut choquer l'homme de goût; par contre, il intéresse fortement l'historien, parce qu'il porte en traits ressentis l'empreinte d'un pays, d'un peuple et d'une époque. Avec ses pelouses, ses eaux et ses bêtes, le jardin anglais n'est rien moins qu'un abrégé d'Angleterre : aussi bien, sous quel ciel retrouver ces herbages, toujours émaillés de buée et de gouttelettes luisantes, diaprés, selon les caprices de la lumière vagabondant parmi les nuées, de toutes les nuances qui s'échelonnent de l'or pâle à l'émeraude, velours si parfaitement verdoyant que naïvement on l'appelle « le vert » ? Image de la campagne britannique, ce jardin n'est pas moins un reflet du génie anglo-saxon, génie complexe et souvent bizarre qui, associant les contraires, se révèle tour à tour réaliste myope et idéaliste effréné, fanatique de nature et de sport, romanesque sentimental et moraliste prédicant. Enfin, il n'est pas indifférent d'observer qu'au moment où ce style atteignit sa majorité, Thomson avait chanté les Saisons, Richardson avait pleuré sur Clarisse, Young avait erré la nuit parmi les tombeaux, la Société des Dilettanti avait publié plusieurs de ses somptueux albums archéologiques, Chambers avait loué et quelque peu surfait le jardin chinois, et Hogarth découvert dans la « ligne serpentine » le secret de la beauté.

* * *

En somme, si distincts qu'ils soient, les styles de jardins ne laissent pas de présenter quelques traits de ressemblance : c'est d'abord la communauté de quelques particularités qui trahit l'unité essentielle de l'humanité et la migration des formules : c'est ensuite l'exacte correspondance de leurs caractères originaux avec ceux d'un pays et d'une race, et la non moins exacte coïncidence de leur maturité avec celle d'une civilisation ; enfin, le chinois mis de côté, c'est la fragilité d'une fortune qui connaît à court intervalle les triomphes éclatants et les disgrâces profondes.

III

Des conclusions critiques et didactiques résultent nécessairement de notre essai d'analyse esthétique et de synthèse historique.

En principe, chacune des formules que nous avons reconnues se recommande par quelque mérite propre et pèche par quelque difficulté d'application particulière. La formule *nature* l'emporte par la force et la grandeur des impressions que nous en recevons; la formule *architecturale* par le nombre, la variété et la délicatesse de ses effets; la formule *psychologique* par sa puissance de suggestion. Par contre, la première risque d'aboutir à une contrefaçon caricaturale de la réalité; la seconde est exposée à pâtir de la monotonie et de la froideur inhérentes aux ordonnances géométriques, et elle évite malaisément les conséquences désastreuses d'un entretien imparfait; quant à la dernière, c'est à peine si, à force de discrétion et de finesse, elle échappe au ridicule du mélodrame lacrymatoire.

En fait, le jardinier n'a pas son libre arbitre; il subit des influences auxquelles il ne saurait résister impunément : les unes offrent un caractère de nécessité, les autres relèvent de la logique, quelques-unes sont accidentelles.

Tout d'abord, il est à la merci de ses matériaux, qui sont rebelles, car plusieurs, et non des moindres, sont vivants. Aussi bien, est-il évident que la prétention de s'affranchir des servitudes géologiques et climatériques voue l'effort le plus énergique et le plus industrieux à un échec, et même à un ridicule inévitable : rien de piteux, en effet, comme un diminutif de montagne fait de terres rapportées ou de rochers en maçonnerie, un bosquet anémique, un lac vaseux ou une cascade sèche.

Il faut également compter avec le ciel qui appelle ou exclut tel plan ou tel végétal, selon que ceux-ci s'accordent ou non avec son degré habituel de pureté ou de luminosité : ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le feuillage sombre du cyprès, qui convient au midi ensoleillé, répugne au nord brumeux.

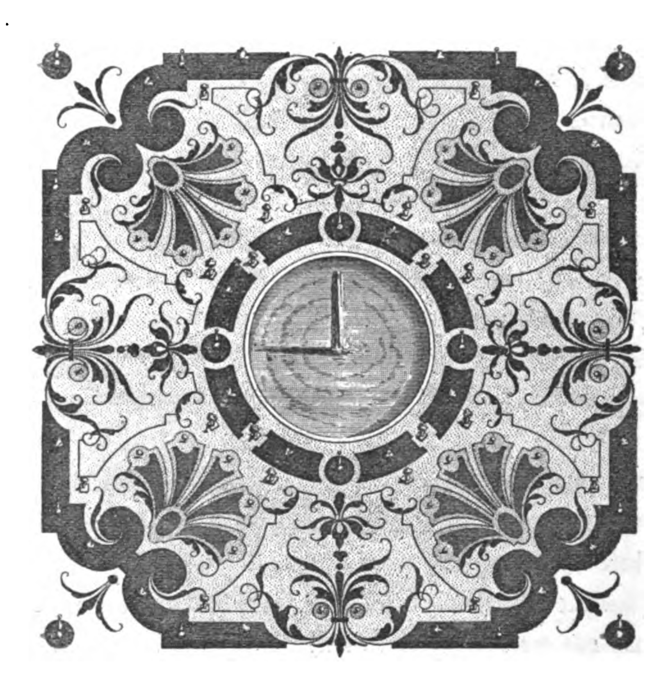
Il n'importe pas moins que le jardin soit accommodé à la nature et à l'architecture qui l'avoisinent. Si la première est laide ou simplement insignifiante, il doit la masquer; si elle est belle, la découvrir; si elle est marquée de quelque trait original, s'en inspirer ou même le répéter. Son assujétissement est encore plus étroit aux constructions, attendu qu'il leur sert toujours de cadre et de prolongement, parfois de vestibule ou de salon extérieurs.

Enfin, quelque genre, quelque style qu'il adopte, le jardinier est

toujours tenu d'obéir aux lois esthétiques générales, qui exigent de toute œuvre d'art la franche affirmation d'un trait original, la clarté d'une composition rationnelle et l'harmonie d'un ensemble équilibré.

C'est pour avoir méconnu ces commandements de la raison et les leçons de l'histoire que le XIXe siècle a laissé se perdre la glorieuse tradition de ses prédécesseurs. Archéologue et industriel, il s'est traîné d'imitation en imitation, à la suite d'ingénieurs et de praticiens, assez dénués de goût pour planter des jardins rustiques sur les places des cités et dans les courettes des villas suburbaines. Du reste, son architecture et sa décoration trahissent une égale impuissance : concordance significative, qui prouve une fois de plus qu'un jardin réussi est une des plus précieuses créations d'une civilisation vraiment artistique, une des plus expressives de son génie.

François BENOIT



PARTERRE FRANÇAIS (XVIIe S.).



L'ILLUSTRATION

DE LA

CORRESPONDANCE RÉVOLUTIONNAIRE



L'ornementation du papier à lettres remonte à plusieurs siècles. Dès le XVIe, on trouve du papier agrémenté de dessins symboliques. Tallemant des Réaux rapporte[1] que la reine Marguerite se servait d'une sorte de papier dont les marges étaient remplies de trophées d'amour. La belle collection d'autographes de M. G. La Caille contient un curieux spécimen de la même époque : c'est une lettre de Robert, marquis de la Vieuville, ambassadeur en Allemagne, adressée à Catherine d'O, qu'il épousa, en secondes noces, en 1581. La lettre, d'un tour madrigalesque, est encadrée de cœurs percés de flèches.

Le XVIIe siècle ne nous a rien transmis de semblable. Vers le milieu du XVIIIe, un papier avec encadrements de diverses couleurs fut à la mode. A ce propos, Édouard Fournier, dans son *Vieux-Neuf*, cite deux lettres de Louis Racine, du 4 octobre 1746 et du 1er août 1747. Dans la première, Racine

1. Au chapitre XIII de ses *Historiettes*.



mentionne, parmi les manies des dames de Paris, celle des papiers et encres de toutes couleurs. Dans la seconde, on relève la phrase suivante : « Puisque j'ai écrit à une cadette avec cérémonie, il est bien naturel de vous écrire de même, en vous donnant une *Madame* en tête et un petit *serviteur* à la fin. Je tâcherai de vous apporter une pareille feuille. Au lieu d'un serviteur, ce sera une servante, et vous pourrez vous en servir pour écrire à M. l'Abbé. »

Le papier sur lequel est écrit cette lettre explique le texte de Louis Racine. On y voit, en vignettes coloriées, à l'endroit où l'on place ordinairement le mot *Madame*, une dame vêtue à la mode du temps et, à la place du compliment final, un beau *Monsieur* faisant la révérence. Nous possédons dans notre collection une lettre d'une dame, datée de 1749 et adressée à un ami. Les bords sont découpés en petits demi-cercles et doublés d'une guirlande de roses. C'est un *Monsieur* qui est en tête et une très humble servante qui est à la fin. Ainsi qu'on le voit, il y avait du papier préparé pour les dames et d'autre destiné aux messieurs. Mme de Pompadour, lorsque son frère, alors M. de Vandières, voyageait en Italie (1749), lui écrivait sur du papier, avec encadrement de couleurs, d'un goût exquis. M. le marquis de l'Aigle en possède un joli spécimen.



SOCIÉTÉ DES AMIS
DE LA CONSTITUTION, DE SÈVRES.

Pendant le XVIIIe siècle et même auparavant, — mais les exemples en sont extrêmement rares, — il était d'usage dans le commerce d'orner les factures d'un en-tête en rapport avec la profession exercée. Des artistes, comme Cochin, Choffard, Gaucher, G. de Saint-Aubin, ne dédaignaient pas de mettre leur talent au service des commerçants, qui voulaient donner une allure artistique à leurs factures. Mais, à part une lettre de Barbé-Marbois, consul général à New-York en 1785, on n'a pas, jusqu'ici, rencontré de papier à lettres orné d'en-têtes emblématiques antérieur à la Révolution. Avant 1789, on ne trouve du papier illustré qu'avec les brevets militaires, les passe-ports ou quelques autres pièces officielles, et toujours

les vignettes se composaient des armes royales en tête et des armes du signataire en bas.

* * *

« La Révolution, qui était toute philosophique et toute politique dans son origine, suscita tant de sentiments nouveaux, qu'il fallut aussi qu'elle se fît religieuse, en ce sens qu'elle dût trouver pour l'art un idéal et un foyer d'inspiration. Les conceptions les plus élevées de l'esprit humain, les vertus



LYCÉE DES ARTS

morales et civiles et les bienfaits de la nature furent pris dans leur sens figuré et leurs formes allégoriques à la place des personnalités, des idoles et des superstitions du passé [1]. »

Il y eut un élan d'enthousiasme et d'espoir qui entraîna le cœur et l'esprit; il se fit sentir dans les arts aussi bien que dans la politique.

Les allégories les plus gracieuses décorèrent les insignes, les cartes d'identité, le papier à lettres, etc. Les caisses de tambour reçurent des emblèmes patriotiques. Les faïences n'échappèrent pas à cette mode, et c'est à leur sujet que Michelet écrivait à Champfleury, le 9 décembre 1866 : « Je vous suis fort reconnaissant, Monsieur, de recevoir de vous ce beau et curieux livre ! qui nous ouvre une lueur d'art là où [l'on] croyait qu'il n'y

1. Jules Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, p. 391-392.

avait eu que barbarie. Je vous étudierai sérieusement. — J. Michelet[1]. »
On peut faire la même étude sur la décoration du papier à lettres.



Extraits des procès-verbaux de l'Assemblée nationale constituante.

La Révolution, contrairement à ce qu'on a pu en penser, fut une époque féconde pour la petite estampe ; celle-ci se renouvela, abandonna sa frivolité, devint symbolique tout en conservant un caractère artistique du meilleur goût.

L'Assemblée nationale constituante, par un décret du 19 juin 1790, ordonna la procription des insignes de la féodalité. Les blasons furent interdits et les contrevenants poursuivis. En voici un exemple pris au hasard. La municipalité parisienne écrivit à M. de Montmorency, le 3 décembre 1790, pour lui enjoindre, au nom du décret précité, de « faire enlever au ciseau les armoiries existantes au fronton de son hôtel[2] ».

On ne toléra plus, jusqu'à l'abolition de la royauté, que les armes de France accompagnées de devises variant peu, dont la plus usitée était : *la Nation, la Loi, le Roi*, ou bien : *Vive la Liberté*.



Extrait des procès-verbaux de la Convention nationale (1792).

Après le 22 septembre 1792, les emblèmes de la royauté, à leur tour, durent disparaître, non seulement des monuments, mais encore des brevets, des en-têtes de toute nature. En gens pratiques, les nouveaux républicains ne jetèrent pas au feu leur papier à l'en-tête de l'ancien régime. Ils le transformèrent; ils grattèrent *le Roi*, et laissèrent subsister : *la Loi*, *la Nation*. Les fleurs de lys furent dénaturées; on en fit des rosaces ou d'autres choses

1. N° 99 du catalogue de la vente du 15 juin 1903 (Noël Charavay, expert).
2. *Catalogue de la collection d'autographes d'Étienne Charavay*, n° 239.

encore. La proscription s'étendit jusqu'aux aiguilles des pendules, dont les pointes pouvaient rappeler les fleurs de lys, emblème de la royauté déchue. Le citoyen Périer, artiste, demeurant rue des Poitevins, informait ses concitoyens qu'il remplaçait le mot de *Roi*, qui pouvait se trouver sur le cadran des pendules et horloges, sans endommager l'émail et sans déranger les objets de place, par celui de *Peuple* ou de *Nation*, à volonté [1]. Roi ou Leroi étaient des noms d'horlogers.



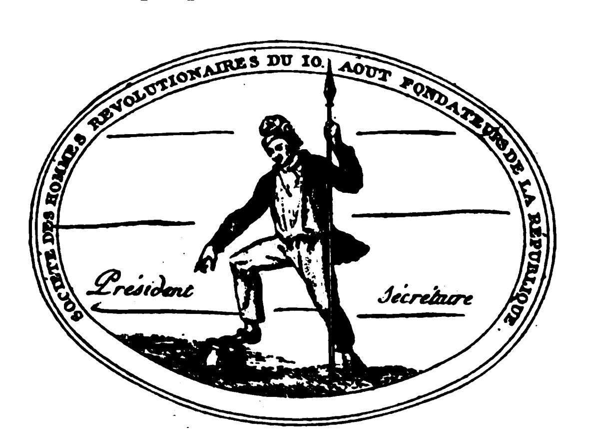
Société des Amis de la Constitution républicaine de Sceaux.

Tous les anciens emblèmes étant détruits ou interdits, on chercha à les remplacer. Il y eut une période de tâtonnement, et les sentiments d'amour et de fraternité, qui emplissaient le cœur des Français, se manifestèrent d'abord par des dessins tout à fait primitifs et surtout par des devises. Elles furent de deux sortes. Beaucoup étaient inspirées par des idées de générosité et d'humanité : *Vivre libre ou mourir*, qu'on traduisait aussi par *Liberté ou la mort*, qui eut parfois un sens plus tragique. La garde nationale de Montfort-l'Amaury, imitée en cela par bien d'autres, fit

1. Goncourt, *la Société française pendant la Révolution*, p. 272.

imprimer sur ses brevets : *Qui sert bien sa patrie n'a pas besoin d'aïeux*. Dans cet ordre d'inspiration, les devises les plus usitées furent : *Nous jurons de vaincre; la Victoire ou la mort; Mourir pour son pays, c'est vivre pour la gloire*.

D'autres devises eurent une allure comminatoire et furent employées par des citoyens d'un autre tempérament. Nous avons relevé les plus caractéristiques : *Guerre aux châteaux, paix aux chaumières; Guerre aux tyrans; Mort aux intriguants et aux inutiles; Guerre à tous les vices; Guerre aux accapareurs, aux modérés et aux traîtres*, etc. Le représentant du peuple Boursault imprimait en tête de son papier : *Justice à tous; Paix aux bons; Guerre aux méchants*.



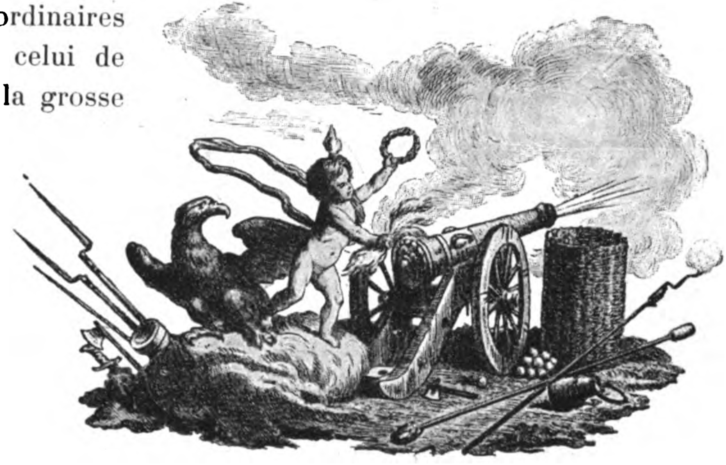
Mais les devises ne suffisaient pas. La Convention employa d'abord le papier des précédentes assemblées, en substituant les mots : *République française* à *la Nation, la Loi, le Roi*. Mais ce ne fut que provisoirement, et par son décret du 21 novembre 1792, qui réglait la fabrication et l'ornement des assignats, elle montra la route aux illustrateurs du papier des nouveaux temps.

Les emblèmes furent puisés en partie dans la mythologie. Le plus important des biens qu'on avait cru conquérir, la Liberté, fut représenté par le Bonnet. Il est attrayant dans la belle vignette de la Société des amis de la Constitution de Sceaux, mais il prend un aspect farouche sur la tête du Sans-Culotte qui, dans l'en-tête de la Société des Hommes révolutionnaires du 10 Août, foule aux pieds la couronne royale. Le Bonnet, imprimé en noir ou en rouge, fut, pendant la Terreur, l'emblème officiel des ministères de la Guerre et de la Justice. Parfois il est employé seul, souvent il surmonte la pique, arme de l'homme libre, tantôt il est uni au faisceau, à la couronne de laurier et de chêne.

Puis, à ces premiers emblèmes, s'en ajoutèrent d'autres qui symbolisèrent

la Force, l'Égalité, la Justice, représentés par l'Épée, le Niveau, la Balance; l'Unité, l'Indivisibilité et la Fraternité, par des mains se serrant; la Surveillance par un œil rayonnant; l'Éternité de la République par le serpent, etc.

La plupart des en-têtes ainsi composés avaient un caractère général et pouvaient être employés indifféremment par chaque administration, aussi l'usage s'introduisit-il rapidement de mêler aux emblèmes d'une idée abstraite d'autres signes définissant l'autorité particulière dont le document émanait. C'est ainsi que nous voyons figurer, sur l'en-tête de la Commission des relations extérieures, les attributs ordinaires du commerce, sur celui de l'Administration de la grosse artillerie, un mortier, des canons, des boulets.



ÉTAT-MAJOR GÉNÉRAL DE L'ARTILLERIE.

La Régie générale des poudres et salpêtres, au moment où elle faisait appel au concours de tous les citoyens, imprimait sur son papier, au-dessus de ces mots : *Français, tout le salpêtre, Vélocité!* le bonnet supporté par la foudre et orné de deux ailes; de cette manière, l'allégorie acquérait de la précision.

L'image de la Liberté vint varier et animer ces figures abstraites. Le modèle en était donné par les sceaux de l'État, où elle avait été représentée « afin que nos emblèmes, circulant par le globe, présentassent à tous les peuples les images chéries de la Liberté et la Fierté républicaines [1] ».

Cette représentation de Liberté, debout, s'appuyant sur le faisceau et tenant de la main gauche la pique surmontée du bonnet, avait été dessinée par Gatteaux. On en fit d'innombrables imitations. Dans beaucoup d'en-têtes, elle fut employée seule; dans un plus grand nombre, ce fut autour

1. Rapport de Grégoire sur les sceaux de l'Etat. (V. Renouvier, p. 401 et suivantes.)

d'elle que l'on groupa tous les attributs qui avaient, jusqu'alors, servi à composer les vignettes.

La Convention l'introduisit dans la plupart des en-têtes de ses nombreux comités. Elle domine toute l'Iconologie révolutionnaire sous des aspects multiples et d'une grande variété.

Les artistes étaient prêts à répondre à l'appel de la Convention. Ils avaient trop longtemps, au cours du XVIIIe siècle, cultivé l'allégorie pour ne



Conservatoire des Arts et Métiers
(Collection F. Masson).

pas chercher à l'employer à la traduction des aspirations que la Révolution avait fait naître. Tous accoururent ; les uns par conviction, — la plupart des anciens membres de l'Académie étaient devenus les plus fervents adhérents de la Société républicaine des Arts, — d'autres par reconnaissance pour les encouragements que la Convention ne cessait de prodiguer aux arts, d'autres encore par nécessité ou pour faire oublier des œuvres antérieures.

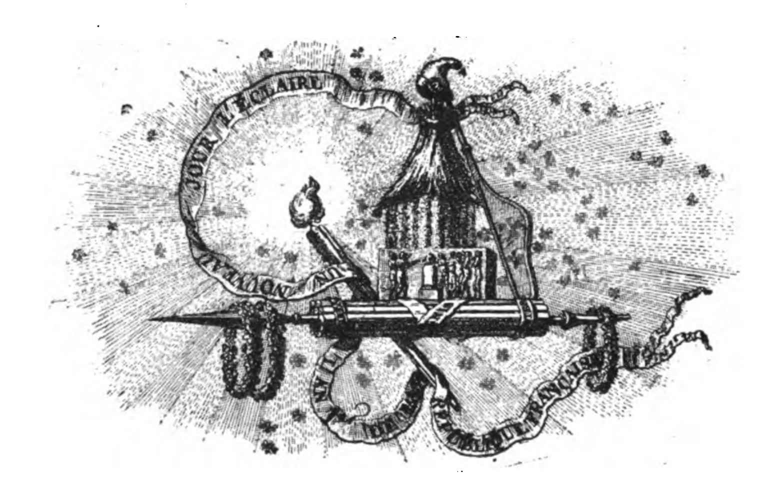
Les artistes ne se dégagèrent pas sans difficultés de leurs anciennes traditions. Certaines de leurs vignettes auraient pu servir avant la Révolution ; par exemple, celle que grava Moreau le jeune pour le Lycée des arts, ou celle qui fut composée pour le Conservatoire des arts et métiers. Ces allégories, pour ainsi dire classiques, semblaient extraites de l'ouvrage

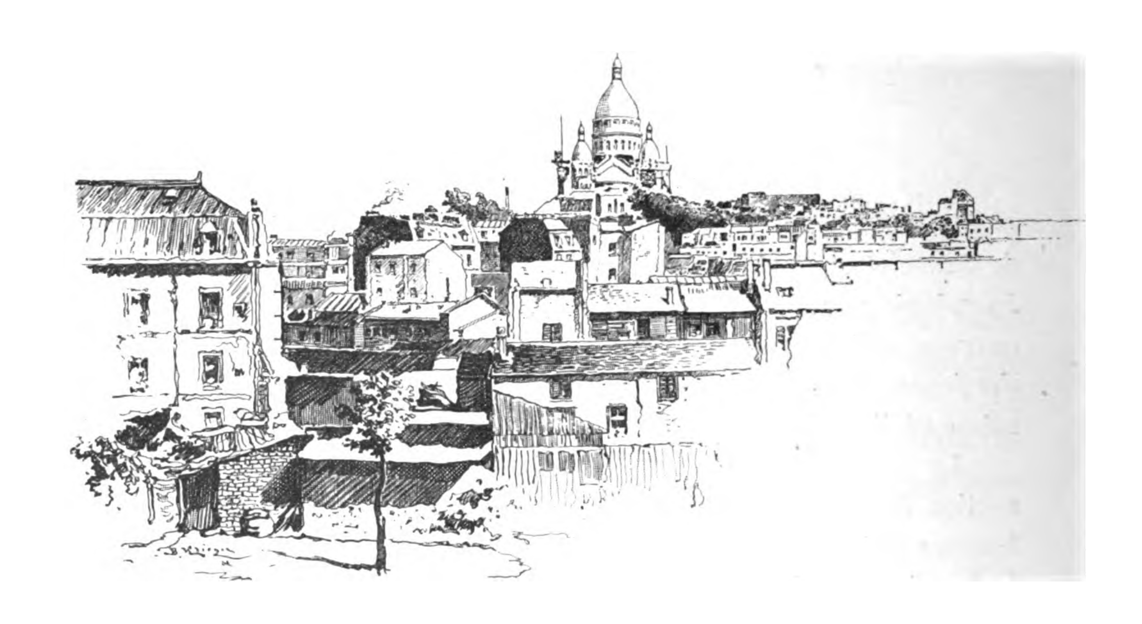
de Gravelot et Cochin, dont la publication, faite en 1791, sous ce titre : *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc., ouvrage utile aux artistes, aux amateurs et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes,* donnaient comme un manuel de cet art au moment même où il allait se transformer.

Le graveur lyonnais Hennequin dessina une composition pour la section de la Société des Droits de l'homme de Lyon, représentant deux femmes ailées planant au-dessus d'un globe qui, malgré son inscription : *le Peuple français est l'ami et l'allié de tous les peuples libres de l'Univers*, est une composition de l'ancien régime. Elle aurait pu, comme les petits amours *Unis pour la Constitution*, dessinés par Durig pour la Société des amis de la Constitution de Valenciennes, servir de fleuron à un ouvrage du règne de Louis XVI. Tilliard, graveur des sujets mythologiques de Boucher, devenu sous la Révolution l'auteur d'une estampe célèbre : *Vive la République ! Nous la maintiendrons cette belle constitution, nous la défendrons jusqu'à la dernière goutte de notre sang,* ne trouvait, pour servir d'en-tête à la Commission du commerce et des approvisionnements, qu'une allégorie banale où ne paraissaient, comme emblèmes de l'époque, que le coq et le bonnet de la Liberté.

R. BONNET

(A suivre.)





LE PASSAGE DES CHENIZELLES A LAON

EAU-FORTE DE M. KRIÉGER

Ce qui ravit le vrai voyageur, le voyageur artiste, sachant musarder à travers une ville, c'est le charme de l'exploration, la chance de l'imprévu, l'espoir d'une découverte. Le « point de vue » recommandé par les guides, il ne le néglige pas, certes ; mais pour « unique au monde » qu'il consente à le reconnaître, il le place toujours à cent épithètes admiratives au-dessous de tel coin ignoré ou méconnu, dont le décor se sera trouvé en harmonie plus intime avec la couleur de ses pensées.

Et si ce voyageur a la bonne fortune de posséder quelque virtuosité de griffonnage, quelle ne sera pas sa joie en retrouvant, à des années d'intervalle, sur un feuillet d'album, son coin à lui, un peu hâtivement noté peut-être, mais tout de même riche en souvenirs.

D'un de ces croquis est née l'eau-forte de M. Kriéger, que la *Revue* publie aujourd'hui, et ce qui nous la rend précieuse, c'est autant le brio de la facture que la singularité du sujet : de nos jours, un *Passage de la Chenizelle* ne résiste guère à l' « embellissement » d'une ville, et c'est une bonne fortune que l'artiste y passe avant le démolisseur.

E. D.





LE PASSAGE DES CHÉNIZELLES À LAON (AISNE)

Eau-forte originale de M. B. Krieger.

Revue de l'Art ancien et moderne.

Imp. Louis Fort Paris



LES QUAIS DE PARIS

(SECOND ARTICLE[1])

Passé Notre-Dame, c'est notre moyen âge encore qui nous parle bas, lorsqu'une lueur éclabousse les dernières masures sur lesquelles Honoré Daumier profilait la misère noire de ses lavandières pitoyables, ou quand la lumière s'accroche à la flèche restaurée, qui domine l'entre-bâillement louche de la rue des Chantres... — Et la Sainte-Chapelle de l'an 1242, qui reçut les reliques léguées à saint Louis par Venise et Constantinople, avant de cacher l'hypocrite dévotion de Louis XI, comme elle paraît légère auprès des lourdes tours du Palais de nos rois ! Ce Palais a subi bien des métamorphoses, depuis le burg des premiers Capétiens jusqu'au Palais de Justice de Napoléon III ; mais, sur le ciel blême, les pointes de l'Horloge et des Tours défendent leur sombre prestige. Ici, le quai plonge tout droit, comme un rempart. Et libre au poète de profiter d'un nuage vagabond pour en projeter l'ombre étrange sur ses rêves, où se réveille l'assaut furieux des Normands !

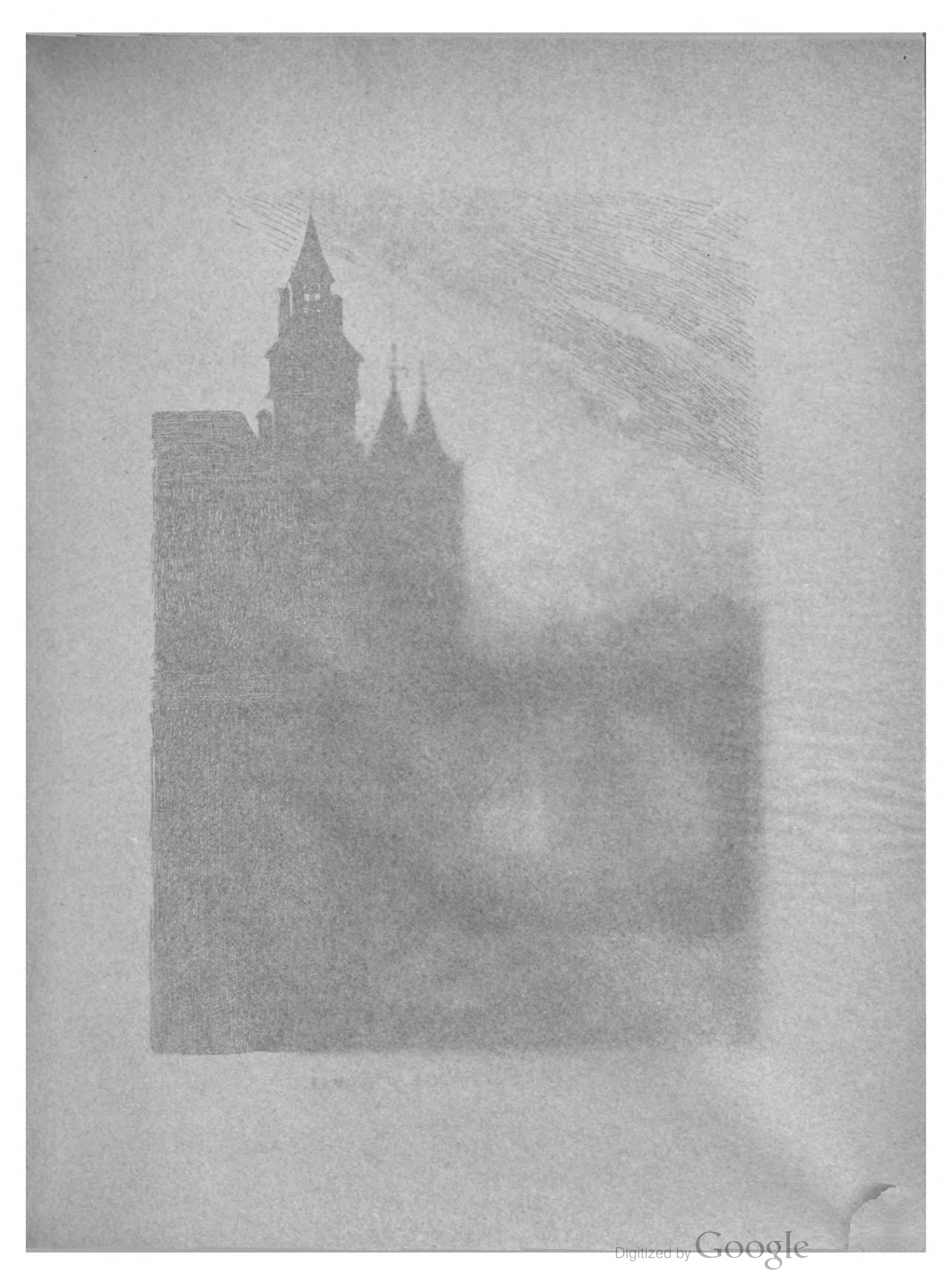
1. Voir la *Revue*, t. XIV, p. 249.

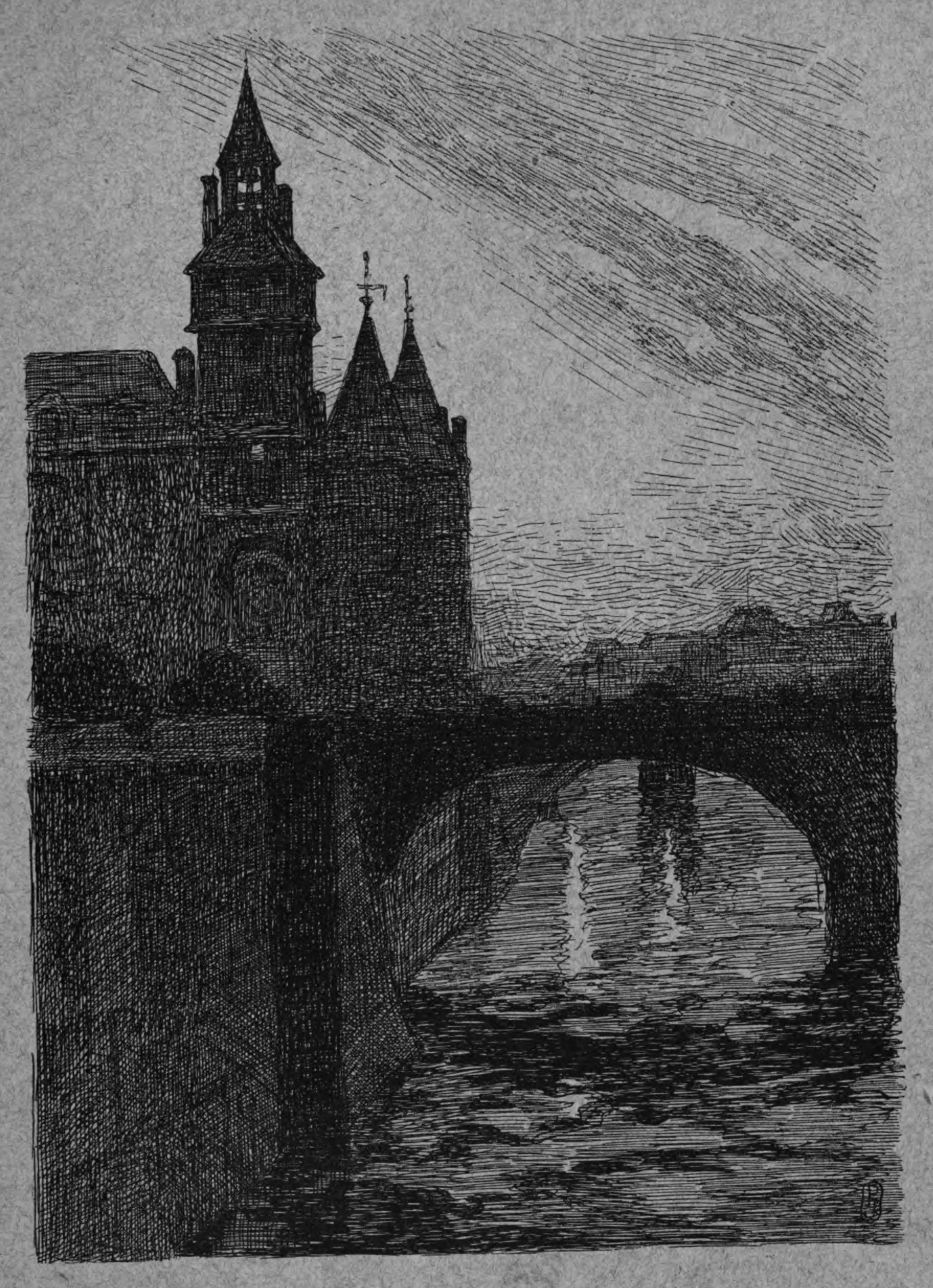
Le Grand Châtelet n'est plus, depuis cent ans; la Tour de Nesle apparaît seulement dans une estampe jaunie; les maisons ne s'entassent plus sur les ponts croulants; le Pont-Neuf de 1607 a pris une patine vénérable... Les fossés du Louvre ont cédé la place aux jardins de l'Infante, et, le soir venu, depuis la Tour de Billy jusqu'à la Tour du Bois, des chaînes ne fermeront plus le courant du fleuve; le couvre-feu se taira; plus de voleurs sur le désert gluant des berges de Lutèce, plus d'inondations à la ronde : le pittoresque est mort, décidément ! Et la bienfaisante monotonie des quais s'aligne...



Le Chaland.

Mais quelques arbres nous restent. Non plus les rieuses feuillées des auberges que fréquentaient les seigneurs Louis XIII; mais des peupliers isolés qui poussent





Le Palais de Justice (tour de l'Horloge)

entre les pierres, ou de belles masses verdoyantes, arrondissant à l'horizon leur majesté douce. Aimons ces arbres, replantons-les, protégeons-les contre les barbares nouveaux. Défendons nos paysages parisiens... Du pont Saint-Michel, voyez, sur le couchant qui se dore, l'étroite découpure des palais, l'arabesque violette entre les verdures. Vue du pont des Saints-Pères, à l'orient, sur une Seine plus large, la Cité blanchâtre, où la flèche de la Sainte-Chapelle et les deux tours de Notre-Dame attestent le passé gothique, soutient des bouquets verdoyants qui s'adossent aux architectures.

Et devant le fronton de notre Louvre, à l'ombre de l'Institut de Levau, qui fut d'abord le Collège Mazarin, c'est une autre atmosphère déjà, le passé classique, qui s'exhale de ces lignes d'un vieux La Bruyère à tranches rouges : « On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture; on a entièrement abandonné l'ordre gothique, que la barbarie avait introduit pour les palais et les temples; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien; ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles. De même, on ne saurait, en écrivant, rencontrer le parfait et, s'il se peut, surpasser les anciens que par leur imitation... »

C'est une esthétique vraiment *poussinesque* qui règne sur ce décor de pierre et de verdure. Mais l'ombrage, complice des bouquineurs, se fait rare; et, de l'Hôtel-de-Ville aux Tuileries, le temps n'a pas été plus clément pour nos échantillons de Renaissance italienne. L'Hôtel-de-Ville n'est qu'une copie : aucune pierre ne demeure du vieil édifice, commencé sous François Ier, achevé sous Henri IV par l'habile Androuet du Cerceau, d'après les dessins de l'Italien Domenico Boccador; l'incendie du 24 mai 1871 a ruiné la trace des balles de 1830 et de 1848. La brèche fumante des Tuileries s'est cicatrisée sous la verdure nouvelle : l'œuvre de Philibert Delorme, défigurée par un moderne pédant, n'est aujourd'hui qu'un souvenir. Plus aucun vestige de ces vieilles pierres harmonieuses, battues par le flot saignant des révolutions... Mais le Louvre nous reste, le Louvre de Pierre Lescot et de Jean Goujon, digne palais des chefs-d'œuvre, et le Pont Royal, et la terrasse classique des Tuileries, favorable aux rêves païens, qui nous conduit de Le Nôtre à Robespierre.

Entre les platanes des quais, l'attique des palais allonge son élégance inégale. De même que Notre-Dame résume aux yeux tout notre art chré-

tien, le Louvre contient toute la tradition classique, depuis la science inspirée de la Renaissance ingénue jusqu'à la froide érudition des contemporains, depuis le Pavillon de l'Horloge jusqu'aux guichets du Carrousel. Sur les ruines féodales du vieux castel, « hydre de tours », que Charles-Quint vit le dernier, le Louvre harmonieux s'est répandu. Plus de noires murailles, ni de gros donjons ! La règle l'emporte et l'équerre triomphe. Zeeman, le petit peintre hollandais du temps de la Fronde, a vu la dernière tourelle. Et, de la Colonnade glaciale de Perrault, on n'entend plus que par la pensée

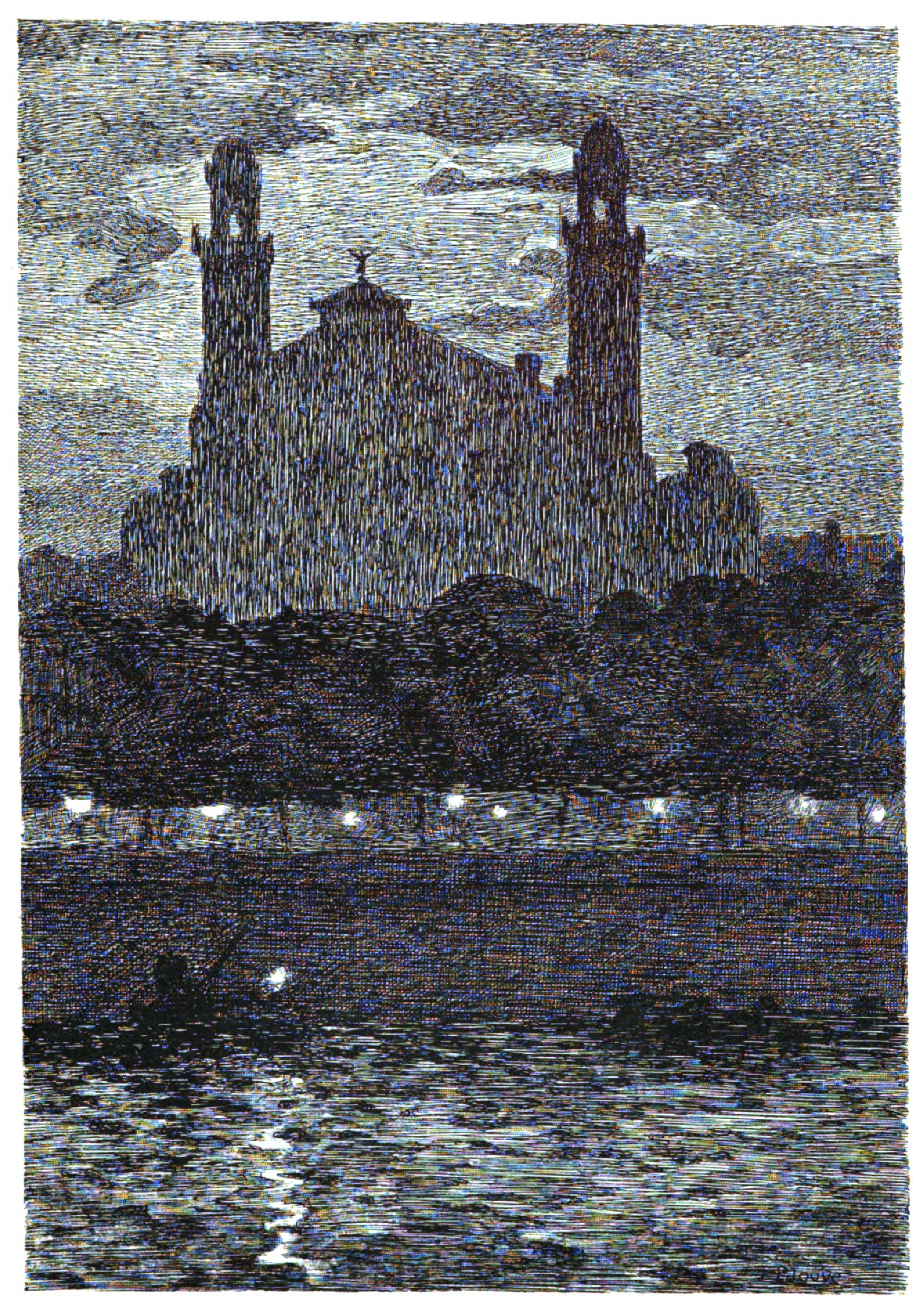
Le carillon joyeux de la Samaritaine,

celui qui chantait à l'oreille distraite du provincial Antoine Watteau, quand il venait consulter, à Saint-Germain-l'Auxerrois, l'abbé Haranger, son vieil ami...

Ni la frivolité toute parisienne du XVIIIe siècle français, ni l'austérité spartiate de la tourmente révolutionnaire, n'ont voulu renier la tradition des lignes calmes : et la place Louis XV est une leçon d'art académique. Le style de Gabriel sert de trait d'union. Le moyen âge aimait l'entassement; l'âge classique aime l'espace. On comprend que ces amants de la ligne droite aient traité de *barbares* les poètes aventureux de Notre-Dame ; on explique de même le mépris de David pour Watteau... L'architecture est le témoin silencieux qui survit : bijou du style Louis XVI, qui devient le style Empire, le palais de la Légion d'Honneur, un peu en amont, condense toute une philosophie dans ses lignes ; au seuil du noble Faubourg, la Cité grouillante paraît lointaine... Et le contraste persiste entre « les deux rives », — aristocratie et révolution. Ces places, ces larges voies, ces grands espaces aérés, retentissent encore de nos gloires militaires : on y prononce le nom de Napoléon.

Le silence n'est plus troublé que par le sifflet des gares souterraines... Mais, du Cours-la-Reine de Marie de Médicis, dorénavant, comme au temps moins positif de Manon Lescaut, le regard découvre le dôme et la grille dorée des Invalides. Et, de l'Esplanade au Champ-de-Mars, malgré les déboisements trop récents, ce sont encore les arbres séculaires qui se rejoignent pour évoquer la vieille France.

Enfin, c'est un Paris d'Exposition, sur les berges grandioses, au milieu

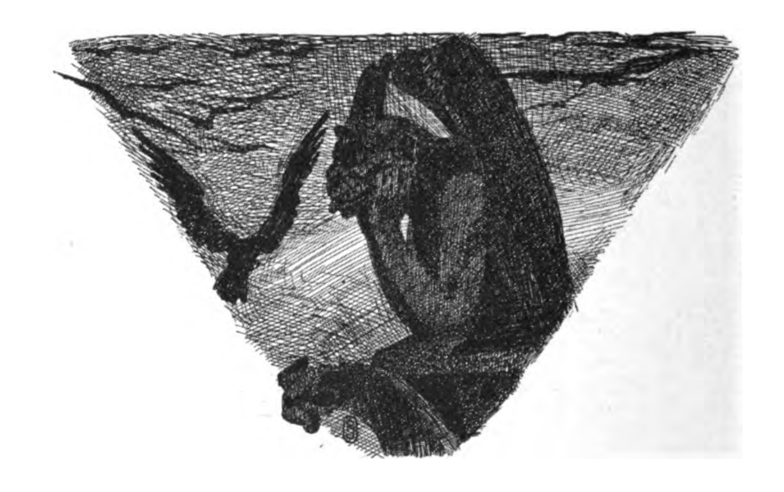


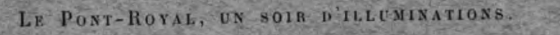
LE TROCADÉRO, LE SOIR.

des jardins où se dresse la silhouette orientale du Trocadéro : ses minarets de 1878, entre mille souvenirs, nous parlent d'un autre ciel français, d'une Algérie pittoresque. L'influence des colonies est venue réagir sur l'art incertain de la métropole. Ici, la courbure du fleuve est superbe, et l'eau miroite sous les fonds gris. La Seine descend plus majestueuse sous les collines entrevues, vers Billancourt, vers Meudon, vers la campagne, qui toucha le regard des derniers paysagistes de notre XVIIIe siècle et des premiers romantiques...

De Notre-Dame au Trocadéro, M. Paul Jouve a noté les physionomies actuelles de la capitale du monde, avec cette saveur d'impression qui détache les noirs chalands sur les fonds humides. Mais l'âme de Paris est permanente en ses métamorphoses, comme la ligne des monuments estompés dans les atmosphères. C'est le même ciel toujours, cet azur discret, finement nuageux, que reflète avec docilité le ruban du fleuve. César le reconnaîtrait, qui prédisait de grands destins à ce frêle Vaisseau de la Cité parisienne, et, comme lui, l'empereur Julien, qui vantait l'eau de la Seine, alors plus pure, et l'hiver toujours tempéré « de sa chère ville de Lutèce, située dans une île minuscule où l'on entre par deux ponts de bois... »

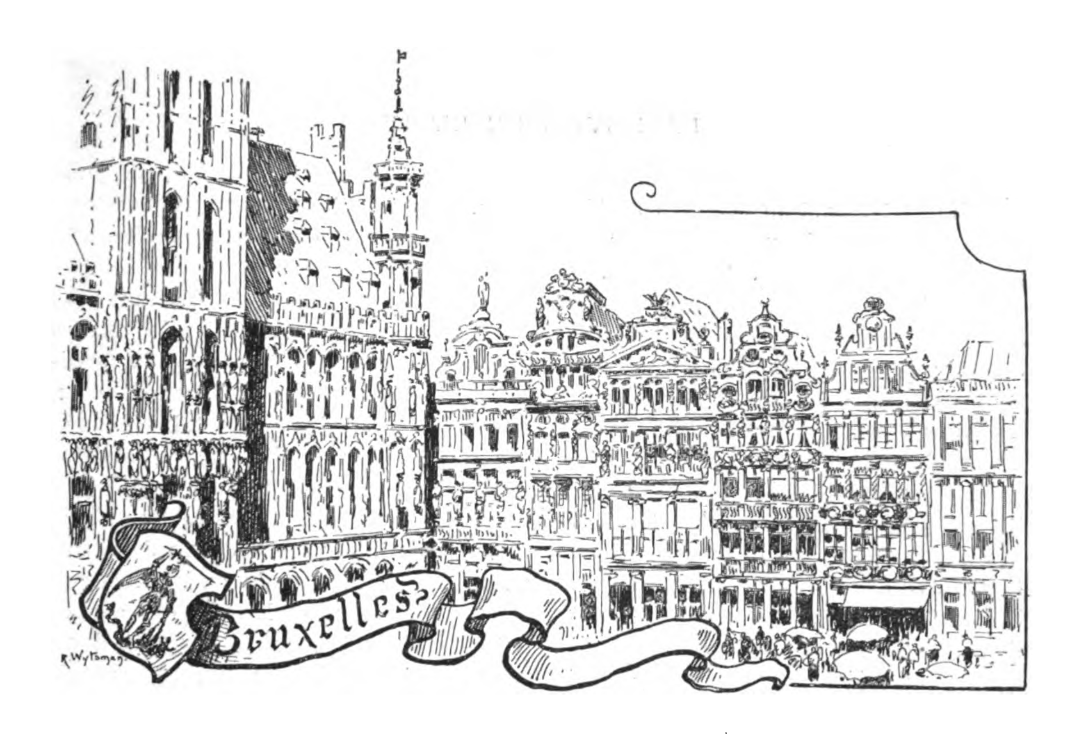
RAYMOND BOUYER





Le Pont-Royal, un soir d'illuminations.


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

A PROPOS DU SALON DE 1903

Bruxelles, le 15 septembre.

Les amateurs les plus délicats et, en général, tous ceux qui demandent aux beaux-arts, non seulement le plaisir d'un spectacle, mais la joie d'une émotion esthétique, ont de plus en plus le dégoût de ces grandes foires aux tableaux qui groupent périodiquement dans chaque pays des milliers de toiles et de statues, entassées en d'interminables galeries, véritables bazars artistiques, où l'excellent est étouffé par l'amas du pire, où l'œuvre délicate disparaît à côté de l'œuvre brutale, où le succès va le plus souvent, non pas aux artistes consciencieux, sincères et probes, mais aux commerçants de l'art. Cependant, il faut bien convenir que ces grandes expositions sont une nécessité, non seulement parce qu'elles permettent aux artistes isolés et pauvres de se produire en dehors des groupements de cénacles, mais aussi parce qu'on peut y prendre une notion d'ensemble sur le développement de l'art dans un pays.

Le Salon de Bruxelles de cette année n'a rien de particulièrement brillant : sur

un fond d'honnête médiocrité tranchent une vingtaine d'œuvres de premier ordre, une centaine de toiles et de sculptures intéressantes. Mais cet étiage moyen permet de se rendre d'autant mieux compte des diverses tendances qui se partagent les arts plastiques dans les provinces belges.

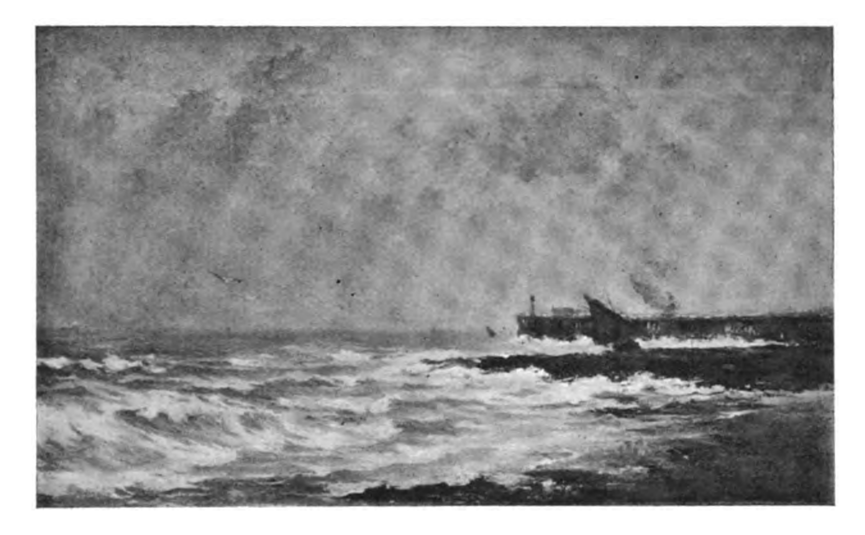
La situation présente des beaux-arts en Belgique est, du reste, d'autant plus intéressante qu'elle est moins claire. Nulle part, en Europe, le conflit des écoles, des tendances et des systèmes esthétiques n'est plus aigu, et l'on voit, à ce Salon forcément éclectique, les peintres les plus novateurs voisiner avec les plus traditionnels, les toiles les plus violemment luministes gêner de leur éclat des tableaux bitumineux à la mode romantique ou des souvenirs de l'école du gris, tandis que des artistes classés et presque célèbres, fidèles aux doctrines des impressionnistes français dont ils ont subi l'influence, dirigent leurs efforts vers l'expression la plus lumineuse de la vie; un groupe de jeunes, parmi lesquels il y a des peintres de beaucoup de talent, tente de retrouver les ragoûts coloristes des vieux maîtres flamands, ou les richesses décoratives de l'école de Delacroix; d'autres enfin ont conservé le culte du symbolisme, de cette peinture idéaliste et à prétentions philosophiques qui peuplait, il y a quelques années, les expositions, de princesses anémiques, d'anges androgynes et de fantômes nébuleux.

Cette anarchie de tendances et de doctrines n'est pas pour me déplaire. Elle permet aux tempéraments originaux de se développer librement, en même temps qu'elle donne une belle variété d'œuvres : rien n'est plus captivant pour le curieux d'art que le spectacle, sans cesse renouvelé, des visions diverses et contradictoires que l'œil humain peut percevoir de la réalité.

Mais l'art, comme toutes les manifestations de la vie, est soumis à des lois qui, pour être obscures et mystérieuses, n'en sont pas moins aussi inéluctables que celles qui régissent le développement économique ou l'évolution des espèces. L'apparente incohérence des manifestations artistiques en Belgique n'est que le signe du conflit aigu et singulier qui se produit dans ce pays entre deux sensibilités, entre deux directions d'esprit opposées, conflit qui apparaît de même dans toutes les manifestations sociales.

De douloureux accidents historiques ont arrêté, pendant deux siècles, le développement des Pays-Bas méridionaux. Vers 1800, ces provinces, qui avaient été riches et prospères, où s'était développée une culture brillante et généreuse, étaient intellectuellement presque aussi arriérées que les districts les plus reculés de la Russie. La première moitié du XIXe siècle a vu leur prodigieux réveil économique; la seconde, leur réveil intellectuel. Mais, tandis qu'un peuple énergique et vivace, aussitôt délivré de la guerre et de la tyrannie, a vite fait de retrouver le secret de produire des richesses, l'art et la pensée sont plus lents à se reprendre. Malgré de nobles efforts individuels, la Belgique manque encore, à l'heure qu'il est, d'une haute culture qui lui soit propre. Dans le domaine des arts plastiques, qui m'occupe exclusivement aujourd'hui, ce retard sur le développement général européen apparaît moins que dans les autres; sauf dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXe, les peintres des Pays-Bas belges se sont montrés dignes de leurs grands ancêtres. La nature même de leur pays, l'atmosphère douce et colorée des paysages leur gardaient les qualités

précieuses et profondes, qui avaient fait le mérite traditionnel de l'école. Cependant, leur conception artistique retardait. Le grand effort vers l'art expressif, vers l'art conçu comme la traduction esthétique des grands mouvements d'âme, le romantisme, en un mot, n'a agi que très superficiellement sur les peintres belges. Les vrais romantiques de ce pays ont été de pure éducation et de pures tendances françaises : ils n'ont rien eu de national. Les vrais Belges, comme Boulanger, comme Dubois, comme De Brackeleer, comme Artan, ne comprenaient rien à la conception intellectuelle des grands artistes de France du même temps, d'un Rousseau, d'un Daubigny, d'un Delacroix. Ainsi que les vieux maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, ils se considéraient simplement comme des décorateurs, et si, dans leurs toiles, ils mettaient autre



MAURICE BLIECK. — MARINE.

chose qu'une simple image propre à orner la salle à manger d'un bourgeois opulent, c'est qu'en leur simplicité d'instinctifs purs, ils peignaient tout bonnement ce qu'ils voyaient, sous l'impression de l'enthousiasme, ou de la tristesse que le paysage natal imprimait à leurs âmes. Jusqu'à ces dernières années, les artistes belges — qui, du reste, plus que ceux d'aucun pays, manquent de culture intellectuelle — en sont restés à cette esthétique nationale.

Cependant, de plus en plus, dans les milieux de civilisation plus raffinée, on demandait à l'art autre chose, on voulait que le tableau ou la statue pût provoquer dans l'âme ce calme délicieux et rare, cet instant de soulagement que donne la contemplation désintéressée; on exigeait de l'artiste, soit la traduction passionnée de nos sentiments momentanés, de nos inquiétudes et de nos espoirs d'hommes modernes, soit « le ravissement de l'intuition », comme dit Schopenhauer, « la confusion du sujet et de l'objet, l'oubli de toute individualité, la suppression de cette connaissance, qui obéit au principe de raison, et qui ne conçoit que des relations », ou, pour parler plus

simplement, on lui demandait l'émotion de pensée. Peu à peu, au contact de l'étranger, au spectacle des envois que faisaient les artistes français aux Salons de Gand, de Bruxelles et d'Anvers, ce besoin s'est développé dans une partie du public belge et s'est imposé à quelques peintres plus cultivés que les autres. Les impressionnistes français ont trouvé des disciples, de même que les symbolistes. Mais, avec la gaucherie propre aux néophytes, ces disciples sont immédiatement allés aux extrêmes, ils ont voulu exprimer l'inexprimable, transposer en peinture les émotions de la musique ou les mystères de l'ésotérisme. Ces erreurs, qui parurent d'autant plus singulières qu'elles étaient plus contraires au tempérament national, ont amené une réaction. Elle s'est traduite par un retour de toute une génération de peintres vers les traditions flamandes, dans ce qu'elles avaient de plus exclusivement décoratif et de plus franchement matériel. Ce fut une crise de nationalisme artistique singulièrement exclusif. Les cercles de « jeunes » qui exposaient périodiquement à Bruxelles englobèrent dans un même mépris la peinture à idées, la peinture claire et l'impressionnisme dans ce qu'il avait de délicatement sentimental ; ils n'admettaient qu'une conception décorative ou strictement réaliste de la peinture. Ce mouvement a trouvé son expression la plus complète dans la société *le Sillon;* il cherchait ses devanciers dans l'école de 1830 : les Boulanger, les Artan, les Dubois, les Anneessens, les Stevens; parmi les aînés immédiats, il portait toute son admiration vers la splendeur décorative que Courtens exprimait en ses luxueux paysages, vers le réalisme simple et puissant de Verwée.

Ce courant artistique est brillamment représenté au Salon de 1903. Courtens expose deux magnifiques toiles : une *Clairière ensoleillée*, toute diaprée de rayons lumineux; une *Truie*, magnifique de vérité rustique et de brutalité vivante, œuvres admirables de saine et robuste animalité, d'inconscience et de joie de vivre. Pieter Stobbaerts montre un savoureux *Intérieur* et une *Sapinière*, d'un coloris puissant. Puis, c'est l'envoi de M. Maurice Blieck, un « jeune », plein de talent et de promesses, qui montre une marine éclatante, rutilante et fluide; plus un nu, ou plutôt un déshabillé, merveilleusement nacré et chaud de couleur. C'est l'exposition de M. Smeers, dont il faut admirer la belle peinture large et simple; ce sont les vaches de M. Géo Bernier, si vigoureuses dans leur coloration ambrée; c'est le paysage opulent de M. Amédée de Greef; l'intérieur de cuisine de M. Van Zevenberghen. Tout cela est truculent, sain et très peu sentimental. Cependant, les plus intéressants de ces artistes ont abandonné leur intransigeance première; ils ont compris que le goût contemporain se dirige de plus en plus vers un art plus ému, plus pensé, plus inquiet, ils ont vu que la peinture vivante, mais matérielle d'un Courbet, a cessé de nous contenter, et que nous demandons aux manieurs de pinceaux autre chose qu'une décoration pour nos demeures. M. Blieck, notamment, est tourmenté de ce besoin d'orienter son effort vers une expression d'art plus intellectuelle et plus sentimentale que celle qu'il a poursuivie jusqu'ici. Dans la marine qu'il expose à ce Salon de 1903, il ne s'est pas contenté de chercher à rendre les miroitements de la mer du Nord, il a voulu que son œuvre eût un sens. Il a tenté d'exprimer par elle la poésie des matins clairs, où les vagues septentrionales s'animent gaiement, joyeuses d'une colère apaisée. Son tableau, certes, n'a point la valeur des grandes œuvres synthé-

tiques, mais il manifeste un noble effort vers une conception d'art nouvelle et plus raffinée ; il est à la fois une promesse magnifique et une belle réalisation.

Des préoccupations semblables tenaient depuis longtemps M. Victor Gilsoul, qui, sans se rattacher directement au même groupe, dont il est l'aîné d'un peu, suivait cependant les mêmes tendances. Nul, parmi les peintres belges d'aujourd'hui, n'est plus vraiment Flamand que M. Gilsoul. C'est avant tout, et longtemps ce fut exclusivement, un coloriste.

« En Belgique, a dit fort justement Émile Verhaeren, le plus souvent, les peintres suivent uniquement leur instinct, se laissent emporter par le moment et l'heure, ne



VICTOR GILSOUL. — LE CANAL.

se guident point, négligent la réflexion préliminaire, se plaisent encore au ton miraculeusement attrapé, au coup de brosse heureusement jeté : le hasard collabore aux meilleures toiles. »

Les dons, d'ailleurs périlleux, qui permettent de tels procédés, M. Gilsoul les possède au suprême degré, mais il a appris à les gouverner par l'effort volontaire et la recherche de l'intellectualisme. Il a compris la nécessité de composer un paysage, d'en coordonner les effets en vue de l'impression à produire. C'est consciemment qu'il se consacre aux beautés de la terre natale, à sa mélancolie tendre, à sa joie voluptueuse, à tout ce que ce vieux pays de Flandre contient d'intimité profonde et subtile. Il sait qu'il est seul à les comprendre, qu'elles se cachent aux étrangers, il sait aussi que ce sont les seules choses qu'il exprimera avec force et avec originalité. L'adhésion de ce décorateur-né, à l'art expressif, est un symptôme curieux et précieux de la transformation qui s'opère dans l'école belge et aussi dans le goût

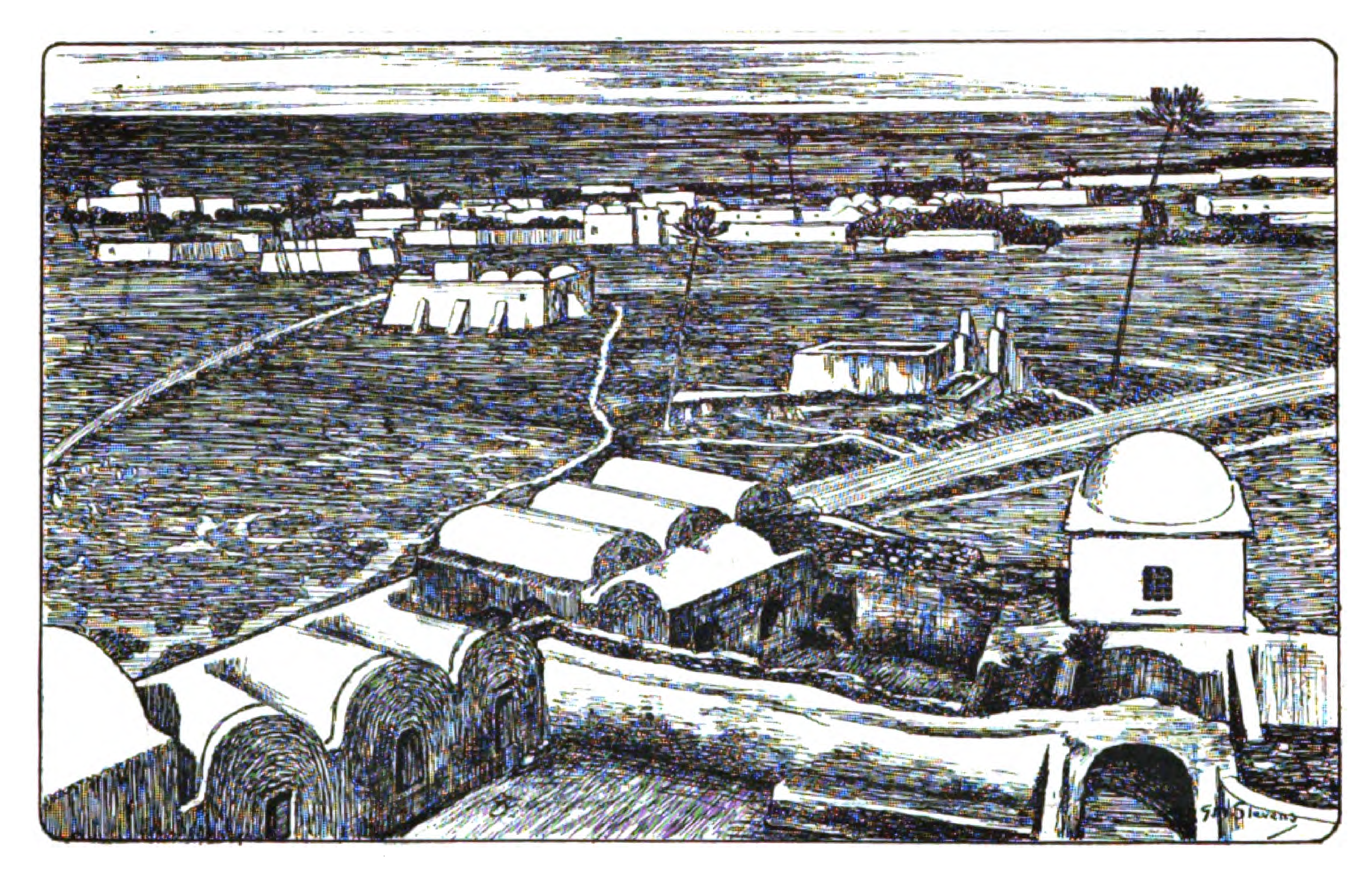
belge. Si la grande masse du public de l'art est encore composée, en effet, de ces bourgeois opulents et soucieux du confort, qui aiment la peinture pour l'ornement qu'elle peut donner à la maison, et pour la joie instinctive qu'elle procure à leurs yeux de coloristes, il s'est formé un milieu d'art déjà puissant, où les raffinements de l'esthétique sentimentale, en honneur dans les pays de vieille culture, ont trouvé créance, un public qui demande à l'art une émotion et une explication, un tremplin au rêve, une manifestation d'âme. «Que nous importent, disent ses protagonistes, le chatoiement des couleurs, la perfection technique des reproductions de la réalité? Ce que nous demandons aux peintres, comme aux musiciens, comme aux poètes, c'est de nous émouvoir, c'est de fournir un thème à nos rêves, un commentaire à nos inquiétudes, une direction à nos sentiments. La plus belle nature morte de Sneyers, la fantaisie la plus brillante et la plus truculente de Jordaens, les animaux les plus puissants de Paul Potter nous laissent froids. Si nous aimons les gothiques, quelques grands Italiens, quelques vieux Français délicats et nobles, c'est que nous retrouvons dans leur art quelque chose de nos tourments contemporains, quelques préoccupations apparentées aux préoccupations ordinaires de nos âmes, l'expression sublime et vénérable de ce sentiment de l'éphémère qui nous oppresse, de ce besoin de tout comprendre, de tout aimer, de tout sentir, qui nous étreint jusqu'à nous faire pleurer. Mais plus encore que les admirables maîtres du passé, les artistes contemporains qui sentent comme nous, qui voient la vie sous le même angle que nous, ceux qui représentent « les femmes d'aujourd'hui, avec leur air d'aujourd'hui, leur regard d'aujourd'hui », comme dit Laforgue, ceux qui peignent les paysages, dans le sentiment où nous les voyons, nous touchent en nos profondeurs, nous donnent l'inexprimable joie de la contemplation esthétique.

D'instinct, quelques artistes belges, spécialement doués, ont trouvé à satisfaire ces besoins nouveaux; tel le grand paysagiste luministe, Émile Claus; Buysse, Bartsoen, Khnopff, Ciamberlani, qui, malheureusement, n'ont pas exposé à ce Salon; A.-J. Heymans, qui a envoyé une *Nuit radieuse*, où il a su enfermer toute la poésie mystérieuse de nos clairs de lune occidentaux; Verheyden, peintre charmant des matins ensoleillés; Auguste Levêque, dont le rêve harmonieux s'exprime en un *Hymne d'amour*, dont on doit admirer le dessin noble et le style élégant; James Ensor, ironiste savoureux et naïf, dont l'étrange dessin, *la Nativité*, retrouve les souvenirs de Breughel dans la blondeur d'une eau-forte de Rembrandt; Henri Meunier, qui, dans des eaux-fortes serrées et laborieuses, exprime avec vigueur l'âpre énergie du paysage ardennais; Gustave-Max Stevens, qui, dans ses paysages tunisiens, d'une admirable délicatesse de touche, met toute l'intensité du désir éternel qui pousse l'homme du Nord vers le Sud.

Mais de tous les exposants de cette année, ceux dont l'effort paraît peut-être le plus intéressant, sont les quelques peintres qui, tout en cherchant l'art expressif, cultivent cependant les vieilles qualités nationales. Chez eux, le désir d'émouvoir prédomine, mais le souci décoratif n'est point abandonné; tels sont, pour ne citer que les meilleurs, Eugène Laermans, Alfred Delaunois et Jakob Smits. Eugène Laermans est le peintre de la campagne flamande, dans son aspect le plus rude et le plus tragique. Toute son œuvre semble l'illustration de ces poèmes étranges et forcenés



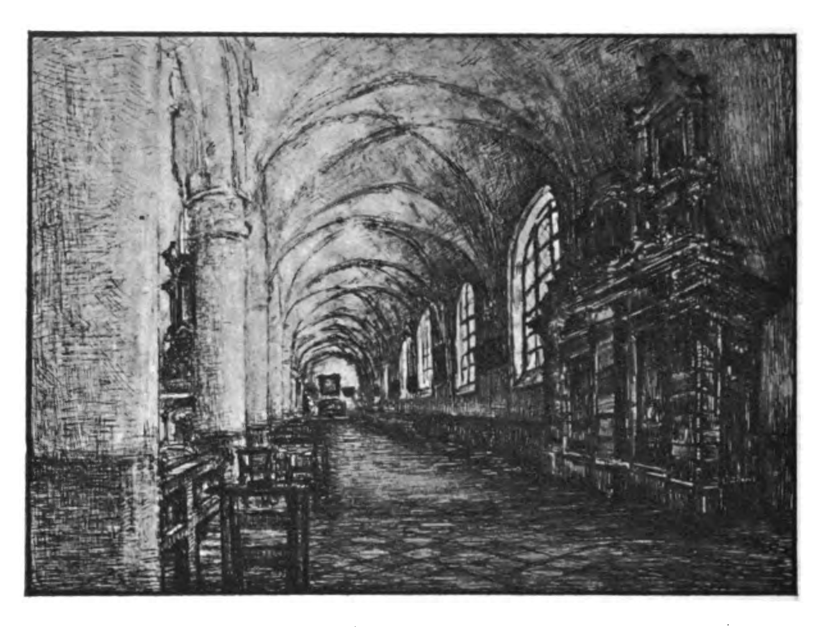
d'Émile Verhaeren, qui s'intitulent *les Campagnes hallucinées*. Daus les champs et les villages, le long des routes et des venelles, il ne voit qu'une chose : la permanente misère rurale, l'hostilité que les hommes et les choses témoignent au serf éternel, à celui qui naquit pour creuser la terre, qui souffre et travaille à la base de toute société, en qui résident toutes les puissances profondes des peuples, et qui, toujours identique à lui-même au cours des âges, porte l'antique croix. Laermans est sourd, et cette surdité semble avoir exaspéré sa sensibilité visuelle. A voir ses tableaux, on devine que toute la vie de son âme s'exprime par la vue, que la vision est toute sa joie. Il est bien, du reste, le peintre du silence ; rien ne vibre dans ses paysages, tou-



G.-M. Stevens. — Du haut du Minaret.

jours animés de quelque grand drame rustique : *l'Emigration*, *l'Ivrognerie, la Prière, le Vagabondage*. On n'y entend point le friselis des feuilles, ni le chant des oiseaux ; une paix redoutable y pèse sur les âmes. Son tableau de cette année est un des plus caractéristiques qu'il ait jamais exposés. Cela s'intitule *les Intrus*. A la sortie d'un village, le long d'un canal, on voit une famille, chargée d'un pauvre bagage, fuir sous les huées d'une bande de paysans. Tout, dans le tableau, — le décor de la scène, la lumière du soir qui tombe d'un ciel verdâtre, — concourt à l'impression d'inéluctable fatalité dont le poids retombe à jamais sur ceux « qui sont différents ». Et cela évoque une page des *Paysans*, de Balzac, mais trempée de pitié, mouillée de larmes, et cependant secouée de colère. C'est le poème tragique des campagnes souffrantes, c'est le vieux chant des Bagaudes, la clameur des compagnons de Zannekin, ou la complainte des Jacques, dont un tel art rappelle la longue lamentation.

C'est aussi l'aspect tragique de son pays, le pays de Louvain, que traduit M. Alfred Delaunois. D'autres ont vu cette vieille terre brabançonne rieuse et souriante, pays de Van Dyck et de Teniers; Delaunois y sut distinguer des aspects très différents; il en a fait *le Pays monastique*. C'est la conception religieuse propre à son coin de terre qui l'intéresse tout d'abord, grandes terreurs catholiques des jours mauvais, culte sombre importé d'Espagne par les hidalgos dans ce pays de mœurs faciles, tendresse apitoyée des églises sous les voûtes desquelles les béguines ont pleuré durant des siècles. Par l'aquarelle, l'huile ou le dessin, Alfred Delaunois a exprimé tout ce que la vieille église Saint-Pierre de Louvain peut contenir de beauté et d'émotion; nul n'a



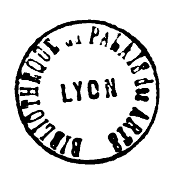
ALFRED DELAUNOIS. — CRÉPUSCULE D'ÉGLISE.
D'après un croquis de l'auteur.

été peintre plus éloquent des vieilles pierres, nul n'a mieux compris la poésie qui se dégage des édifices vénérables où l'on a beaucoup prié; nul ne l'a exprimé plus consciemment, plus volontairement.

Quant à Jakob Smits, il est le peintre de la Campine, un pays de landes sombres, de bruyères désolées, de dunes et de marais, un pays où la vie rurale est restée aujourd'hui ce qu'elle était il y a trois cents ans; comme Laermans, mais avec moins de grandeur tragique et plus de tendresse pitoyable, il en exprime les permanences douloureuses. Son art est savant et difficile sous son aspect primesautier. Rien de laborieux comme sa simplicité; il dédaigne orgueilleusement les mérites de la toile bien brossée, les virtuosités amusantes, les touches de couleur heureusement jetées ; on dirait qu'il s'efforce d'éviter tout agrément de facture, afin de mieux concentrer l'attention du spectateur sur le caractère sentimental que la toile veut expri-



V. Rousseau. — Les sœurs de l'Illusion.


BIBLIOTHÈQUE DU PALAIS DES ARTS
LYON

mer. Comme les amateurs de « belle peinture » se souviennent qu'il exposa jadis quelques tableaux d'un « métier » admirable, ils le blâment d'autant plus d'avoir adopté une manière nouvelle. Mais l'artiste ne les écoute point, et il a raison, car par ce procédé décrié, il arrive à des effets d'une extraordinaire intensité. Rien de plus émouvant que cette *Étable en Campine*, à peine éclairée par une lumière avare : c'est toute la vie de ces pauvres vieilles petites fermes, tapies dans la bruyère, et où, depuis



LAERMANS. — LES INTRUS
D'après un croquis de l'auteur.

des siècles, bêtes et gens se sont serrés les uns contre les autres pour mieux résister au froid, à la misère, à la dévastation. C'est là aussi le poème éternel de la douleur des campagnes, mais c'est un poème tendre, apitoyé, trempé de larmes.

L'art de ces trois artistes évocateurs, conscients de l'âme particulière à leur pays, est un art complet. Sans doute, il évoluera encore — l'art n'est jamais définitif — mais ce qu'il a déjà produit constitue l'expression la plus juste et la plus forte des sentiments que nous inspire le coin de terre où ceux de notre race ont aimé, lutté et souffert.

Ce même mouvement vers l'art expressif, que j'ai cherché à montrer dans la peinture, se dessine dans la sculpture.

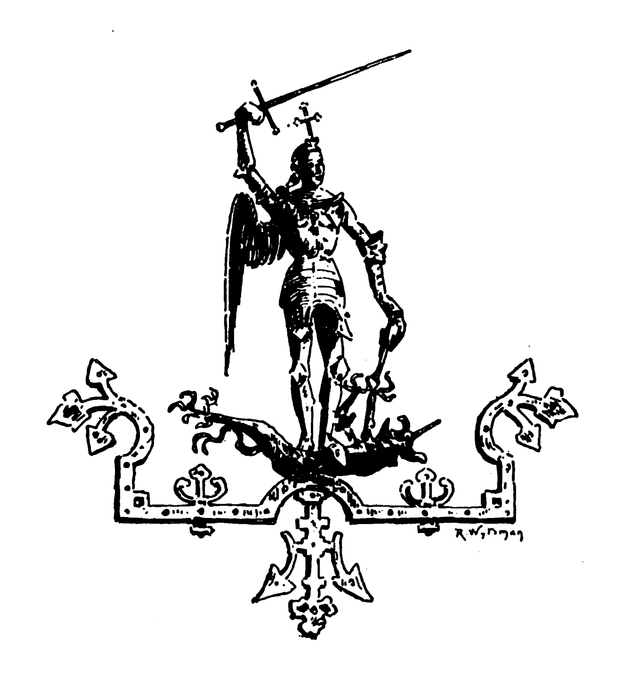
Celle-ci cependant, par les moyens mêmes qu'elle emploie, par ses origines comme

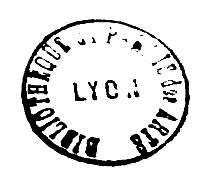


par son utilisation habituelle, est plus essentiellement décorative. Elle fait partie intégrante de l'architecture. La statue ayant un but défini et précis, « l'expression » sculpturale, est une nouveauté introduite dans notre art par le XIXe siècle, spécialement par Rodin et Constantin Meunier. Elle est fortement antipathique à des artistes primesautiers et exclusivement sensuels, comme Jef Lambeaux ou comme Égide Rombaud — qui a envoyé un groupe en marbre, admirable de vie et d'animation — mais elle s'impose fortement à des artistes d'intellectualité plus raffinée, comme Victor Rousseau. Ce dernier, notamment, a toute la grâce nerveuse, tout le charme intime et profond des grands sculpteurs italiens, dont il rappelle le style. La fontaine qu'il expose est d'un symbolisme singulièrement harmonieux et profond. Cela s'intitule : *les Sœurs de l'Illusion;* c'est l'expression sculpturale, calme et sereine, de l'illusion vitale, telle que l'eût conçue quelque philosophe hindou : d'un art simple, noble, élégant, d'une forme parfaite et pure, d'une ligne ferme et nerveuse. De même, Constantin Meunier, qui montre son groupe de *la Maternité*, destiné au *Monument du Travail.* Rien de plus simple et de plus grand que cette mère symbolique, entourée de ses enfants, qui tient sur ses genoux le nourrisson endormi.

Ces sculpteurs ont d'ailleurs fait école : les jeunes statuaires, qui cherchaient autrefois à égaler le prodigieux métier de Jef Lambeaux, souhaitent aujourd'hui d'enfermer, dans le marbre ou le bronze, les émotions directrices de l'âme contemporaine. Et c'est dans tout l'art belge d'aujourd'hui un même effort vers une expression plus consciente, plus raffinée, plus moderne, de la Beauté, signe certain d'une conscience collective qui se réveille et qui veut, à son tour, participer aux grands mouvements de l'âme contemporaine.

LOUIS DUMONT-WILDEN







BIBLIOGRAPHIE

Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco, par Fritz Knapp. — Halle, W. Knapp, 1903, in-8°.

Voici un livre précieux pour l'étude de la peinture italienne. Nul mieux que Fra Bartolommeo ne fait voir l'évolution de l'esprit de la Renaissance au début du xvie siècle. Il est vrai que son style fut toujours noble, grave et religieux, — et par là, il est une figure à part dans cette voluptueuse Italie, — mais quand on suit son développement, on voit s'introduire peu à peu ce sentiment du rythme et de l'ordonnance, ce goût de l'équilibre dans la composition, qui sont caractéristiques de la haute Renaissance. C'est ce qui ressort clairement de ce très instructif ouvrage.

L'entrée du peintre dans l'ordre de Saint-Dominique, ses voyages à Venise et à Rome, marquent des transformations bien caractérisées de sa manière. M. Knapp examine en détail les œuvres de ces différentes périodes et montre pour chacune d'elles ce que le peintre doit à ses contemporains et ce qu'il apporte d'original. Il consacre une notice aux principaux élèves du maître et à Mariotto Albertinelli, qui pendant plusieurs années fut, comme on sait, son collaborateur et son associé.

On trouvera, à la fin de l'ouvrage, un catalogue descriptif et critique, non seulement des tableaux, mais aussi de tous les dessins conservés dans les collections publiques. Ceci est fort intéressant, car Fra Bartolommeo est un dessinateur égal aux plus grands. L'abondante illustration du livre permet d'en juger : avec la plupart des peintures, elle reproduit un grand nombre de dessins ; presque tous sont d'une magistrale beauté.

Paul Alfassa

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par MM. Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey. T. XII. — Paris, N. Charavay, 1902, in-8°.

Cette publication importante, que poursuit seul M. Jules Guiffrey, tout en continuant à inscrire sur le titre le nom de son regretté collaborateur Anatole de Montaiglon, vient de s'augmenter d'un nouveau volume.

Celui-ci comprend les années 1764 à 1774, c'est-à-dire la suite du directorat de Charles Natoire.

C'est toujours la même inappréciable source de renseignements sur les travaux des élèves de l'Académie et sur la vie à Rome en général. Nous aurons là, l'ouvrage une fois terminé, la chronique la plus précise et la plus vivante qu'on puisse trouver sur une institution dont l'existence n'a pas laissé parfois d'être bien agitée.

E. D.



Le Genre satirique dans la peinture flamande, par L. Maeterlinck. — Anvers, Librairie Néerlandaise, 1903, in-8°.

Le savant conservateur du musée de peinture de Gand vient de publier un ouvrage des plus curieux, dans lequel il s'est attaché d'abord à établir la tradition ornementale d'après laquelle les miniaturistes faisaient courir en marge des manuscrits anciens la décoration étrange ou grotesque que l'on sait; et ensuite, alors que la miniature fut délaissée, les conditions suivant lesquelles le tableau de mœurs prit naissance et fut poussé jusqu'à la caricature; c'est assez dire si le champ d'étude était vaste, puisqu'il commence avec les innombrables œuvres anonymes des premiers enlumineurs, pour finir avec le xixe siècle, en passant par les compositions satiriques, fantastiques, religieuses et politiques de Pierre Breughel, au xvie siècle, et des « petits maîtres » du xviie, ces vrais satiristes populaires et gais, si loin des pornographies et des férocités d'aujourd'hui.

Cette branche, une des plus caractéristiques de l'art flamand, a trouvé en M. Maeterlinck son historien par excellence; le sujet était attrayant, riche en surprises, abondant en indications de mœurs populaires, il s'en faut que le livre, illustré avec soin, soit indigne du sujet.

R. G.

Jacopo Robusti, called Tintoretto, par J. B. Stoughton Holborn. — London, George Bell and sons, 1903, in-8°.

Est-ce parce que presque toutes ses œuvres sont à Venise et qu'on ne peut vraiment le voir que là? Est-ce parce qu'il est trop abondant, trop violent, trop extraordinaire? Toujours est-il que Tintoret est encore mal connu et qu'il n'a pas la place qu'il mérite. C'est pourquoi il faut applaudir à tout ce qui peut le faire mieux apprécier. L'étude que M. Stoughton Holborn lui consacre dans la collection des *Great Masters in painting and sculpting* y aidera.

Sans doute, la composition manque un peu d'équilibre, et on peut regretter que pour mieux louer son peintre, l'auteur rabaisse systématiquement Michel-Ange, Léonard, Titien, et jusqu'à Rembrandt. Mais le livre est plein d'admiration passionnée. Il dit excellemment la puissance et l'originalité de ce génial Tintoret, qui fut une âme haute, un portraitiste comparable aux plus grands, un coloriste aussi brillant que Titien avec des subtilités plus rares, un prodigieux inventeur de formes, et qui a fait passer avec tant d'impétuosité sur ses vastes toiles l'élan intérieur de son esprit, qu'on y sent presque toujours comme le foudroiement de l'inspiration.

Un catalogue des œuvres du peintre complète utilement cet « essai ».

Michael Angelo Buonarotti, par lord Ronald Sutherland Gower. — London, George Bell and sons, 1903, in-8°.

La même collection vient de s'augmenter d'une monographie qui est de tous points excellente. C'était une tâche difficile de bien caractériser en quelques pages l'œuvre quasi-surhumaine du grand Florentin. Lord Ronald Sutherland Gower l'a fait de la façon la plus heureuse.

Après un récit très vivant et très ému, malgré sa brièveté, de la vie si dramatique

de Michel-Ange, il étudie successivement le sculpteur, le peintre, l'architecte, le dessinateur et le poète. On sait que Michel-Ange se glorifiait surtout d'être sculpteur. Le grand peintre anglais Watts pense qu'il avait tort. Dans une lettre publiée en préface, il dit sa préférence pour les sublimes peintures du plafond de la Sixtine, pour leur grandeur sereine et magnifique. Mais c'est aux sculptures, visiblement, que va l'admiration de l'auteur, et il tient les figures des tombeaux des Médicis pour les chefs-d'œuvre de l'artiste. Le livre est précis à souhait et simplement écrit, mais un sentiment profond de cette âme douloureuse et tourmentée en pénètre toutes les pages et les anime.

De nombreuses reproductions, en particulier de très beaux dessins de la collection du British Museum, illustrent le volume.

P. A.

Charles Jalabert, l'homme et l'artiste d'après sa correspondance, par Émile Reinaud. Préface de T.-L. Gérôme, de l'Institut. — Paris, Hachette, 1903, in-8°.

C'est vraiment une bonne fortune pour un biographe d'avoir à mettre en œuvre une correspondance aussi complète et aussi révélatrice que celle de Jalabert : l'homme a écrit sa vie lui-même dans ses lettres, et M. Reinaud s'est discrètement et délicatement effacé derrière son héros ; il s'est donné pour tâche de réduire le commentaire à sa plus simple expression, en laissant au texte toute son éloquence, — manière peu commune de rendre hommage à une chère mémoire.

A cet hommage, M. Gérôme s'est associé, et, dans une préface qui commence en tristesse et s'achève en humour, il a dit quelle sympathie l'avait rapproché de Jalabert, son camarade de l'atelier Paul Delaroche, et son ami, plus tard, dans la vie.

Et si l'artiste nîmois, mort il y a deux ans, après une superbe vieillesse, le peintre de tant de scènes gracieuses et de tant de portraits précieux pour l'histoire d'une époque, n'a pas attendu longtemps qu'on écrivît l'histoire de sa vie laborieuse et paisible, c'est qu'il avait préparé sa biographie, sans le savoir, en se faisant des amis sûrs et sincères.

Étude sur la condition juridique des artistes peintres en droit romain, par E. Dreyfus-Gonzalez. — Paris, A. Rousseau, 1903, in-8°.

D'ordinaire, ce n'est pas dans les revues d'art qu'on va chercher les comptes rendus des thèses de doctorat en droit ; mais il appartenait à M. Dreyfus-Gonzalez, peintre, de diriger les études de M. Dreyfus-Gonzalez, juriste, vers un point commun de l'art et du droit.

Il lui a fallu, pour déterminer les règles de droit privé et de droit public régissant les personnes des peintres romains, rechercher leur condition sociale et étudier les différentes espèces de peinture pratiquées alors ; c'est dire que son ouvrage se présente logiquement composé de deux parties : l'une, toute archéologique, traitant de la condition sociale des peintres ; et l'autre, indiquant leur condition purement juridique.

Quant à dire ici quelle partie de l'ouvrage offre le plus d'intérêt, nous ne voudrions

pas nous y risquer : artistes et juristes ne sauraient juger de même. Toutefois, le lecteur sans prétention pourra déclarer que le livre forme un tout complet et qu'il est intéressant d'un bout à l'autre : et ce sera justice !

E. D.

Les Musées d'artistes français dans leurs provinces, par André GIRODIE. — Moutiers, imp. de F. Ducloz, 1903, in-8°.

L'inauguration, faite récemment au château de Kériolet (Finistère), d'un musée Camille Bernier, « le paysagiste attitré de la Bretagne », donne un regain d'actualité à la brochure de M. Girodie.

Le musée de province, constate l'auteur, est le plus souvent un inutile instrument d'éducation : c'est un ensemble incomplet, offrant volontiers, à côté d'un chef-d'œuvre incontestable, les dernières « croûtes » achetées par l'État au Salon.

Ce qu'il faudrait, ce n'est pas remanier les musées de province (autant vaudrait les fermer !), mais bien songer aux nécessités ethnographiques dans la formation des collections provinciales. Voir les musées des départements rétrocéder au Louvre les œuvres d'art des écoles étrangères, voir le Louvre distribuer aux départements les œuvres de peintres français qu'il possède, répartir ces œuvres suivant le pays où leurs auteurs naquirent et se révélèrent, est-ce donc là, dit M. Girodie, un souhait utopique ?

Non certes ; mais que d'efforts avant d'en arriver là ! L'acheminement se fait pourtant vers cette réforme par l'organisation de musées d'artistes locaux de jour en jour plus nombreux. Mais ce n'est pas suffisant, et le jour où les musées de province consentiront à ne plus vouloir essayer d'être de « petits Louvres », un grand pas sera fait.

A. F.

Constantinople, par H. BARTH. — Paris, Laurens, 1903, in-8°.

Après Venise, Bruges, Séville, et tant d'autres *Villes d'Art célèbres*, voici Constantinople. Quelles images magnifiques évoque ce nom ! Tout un passé de grandeurs, de victoires et de sang, les splendeurs de l'ancienne Byzance, le pittoresque oriental du moderne Stamboul. Reconnaissons-le pourtant avec l'auteur : si l'aspect de la ville, vue de la mer ou du fond de la Corne-d'Or, satisfait les plus belles imaginations, on est passablement déçu quand on y pénètre. Il faut y passer de longs jours pour en connaître et apprécier les beautés, et plus qu'ailleurs on a besoin d'être conduit.

Ce livre est un guide divers et savant. De nombreuses photographies — souvenir ou avant-goût du voyage — permettent d'accompagner l'auteur dans ses promenades. Il sait y mêler à propos les souvenirs d'histoire et observations d'art. On le suit avec plaisir à travers les monuments de l'antiquité, du moyen âge et de l'Islam, le long des rives du Bosphore, et jusque dans cette charmante ville de Brousse, dont les belles mosquées reposent au pied de l'Olympe, parmi les sources et les jardins de roses.

R. G.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 80. — Tome XIV, 7e année. 10 novembre 1903.



SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 NOVEMBRE 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE





A SAN GIOVANNI VAL D'ARNO

LES FÊTES DE MASACCIO



l'heure où on lira ces lignes, auront pris fin les belles fêtes célébrées à San Giovanni, au Val d'Arno, en l'honneur du cinq centième anniversaire de la naissance de l'illustre peintre Masaccio. Il semble que le souvenir en doive être conservé, et qu'il faille dire quelles furent ces fêtes, en quel admirable cadre elles eurent lieu, et comment un certain nombre d'écrivains et d'artistes français y prirent part.

Beaucoup de gens savent le nom de Masaccio, qui seraient embarrassés peut-être de dire ce que ce nom représente exactement. Le personnage est presque populaire, les œuvres rares et contestées. Nous connaissons du moins son nom véritable, car Masaccio n'est qu'un surnom : il s'appe-

lait Tommaso di ser Giovanni di Simone Guidi, ce qui veut dire qu'il était fils d'un certain Giovanni, décoré du titre de *messer*, probablement comme notaire, — petit-fils d'un Simone et descendant d'un Guido. C'est peu, mais c'est plus qu'on n'en sait sur la plupart des peintres. On sait aussi qu'il était né à San Giovanni, dans le Val d'Arno supérieur, à la fin de 1401 ou en 1402. On sait, ou plutôt on a droit de supposer, que le sobriquet de Masaccio lui avait été donné, suivant l'usage toscan, comme un augmentatif, parce qu'il était grand, gros et fort; cette image se trouve confirmée, d'ailleurs, par le portrait, qu'une tradition bien probablement véridique nous représente comme le sien, dans la fresque fameuse de la chapelle Brancacci. J'observe à ce sujet qu'Auguste Barbier qui, entre tous les poètes français, a si justement chanté les peintres italiens, s'est bien trompé dans le sonnet où il nous montre un Masaccio mince et mélancolique : c'est que, comme beaucoup d'autres, il a pris pour la tête de Masaccio, celle, toute maladive, de Filippino Lippi, que l'on voit aux Uffizi.



LE PALAIS MUNICIPAL DE SAN GIOVANNI VAL D'ARNO.

Masaccio, c'est le *gros* Thomas, comme son aîné Masolino, si souvent confondu avec lui, était le *petit* Thomas. Car ainsi les Florentins aimaient, par des surnoms, à fixer dans la mémoire l'image des hommes. Vasari, qui vivait cent ans et plus après ces peintres, nous a-t-il laissé d'eux

une image fidèle? j'aime à le croire. Il recueillait à leur sujet une tradition florentine, qui pouvait n'être vieille que de deux ou de trois générations; or, il semble qu'une pareille tradition puisse bien errer sur des détails de fait ou de date, tout en restant fidèle sur les impressions générales de



MONUMENT ÉLEVÉ EN L'HONNEUR DE MASACCIO,
A SAN GIOVANNI VAL D'ARNO
(25 OCTOBRE 1903).

caractère et de physionomie : « Il était, dit-il, un homme très distrait et qui semblait aller au hasard, comme si, ayant fixé toute son âme et sa volonté aux choses de l'art, il se souciait fort peu de lui-même et moins encore des autres. » Sa distraction était extrême; passe encore qu'il négligeât son costume et les soins de sa toilette, mais Vasari s'étonne qu'il lui arrivât même d'oublier ses débiteurs et l'argent qu'on lui devait. Il

était d'ailleurs « la bonté même, et si heureux de faire service et plaisir à autrui, qu'on ne saurait désirer plus ».

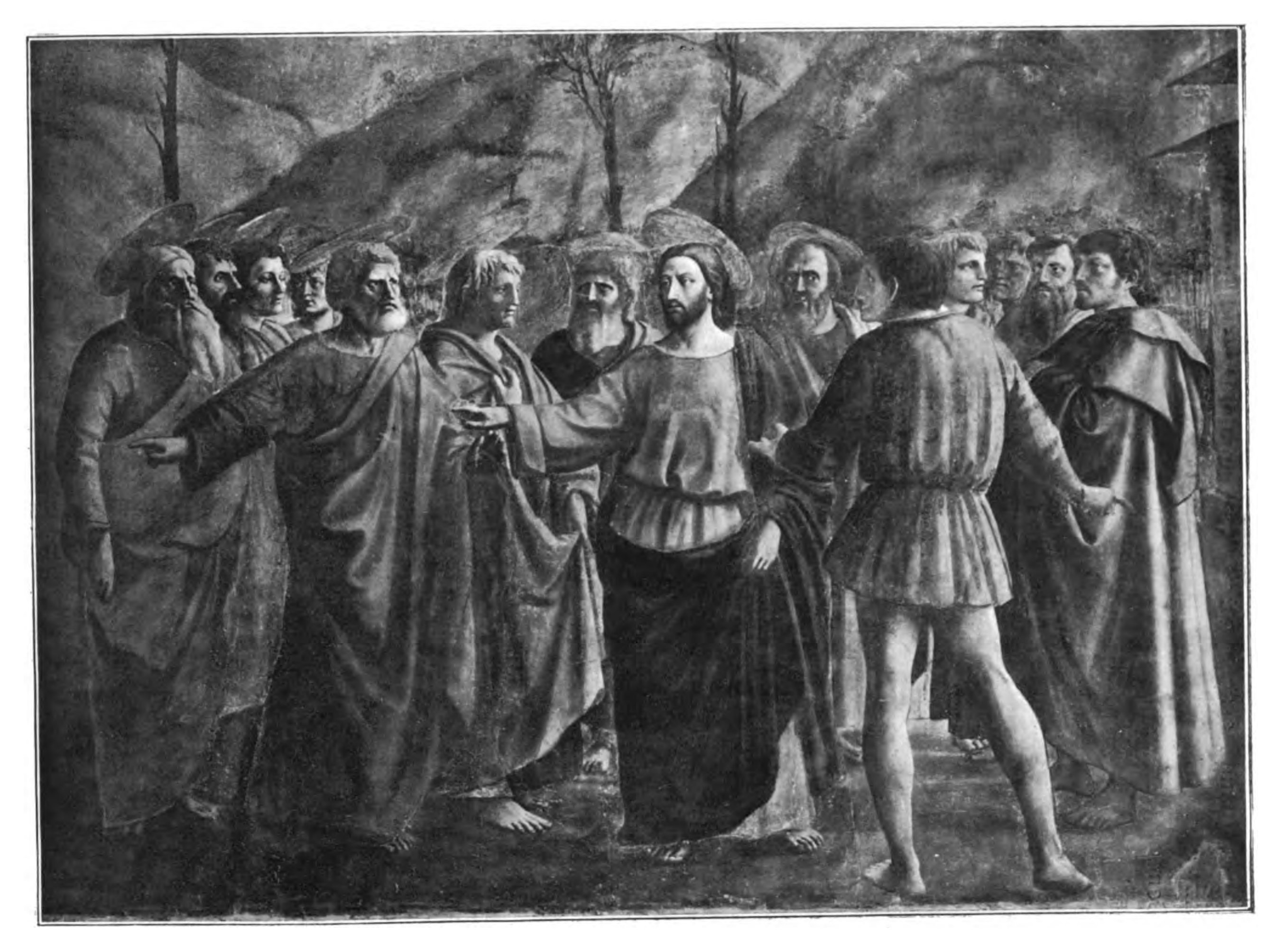
Ce qu'on sait encore, c'est qu'il mourut très jeune, en pleine santé et en plein travail, si bien que ses contemporains ne voulaient pas croire qu'une pareille mort pût être naturelle. Ce que l'histoire, en outre, ne nous laisse pas ignorer, c'est le prodigieux succès qu'obtinrent les œuvres de cet enfant miraculeux, non seulement en sa vie, mais encore après sa mort, auprès des plus difficiles des hommes, en le plus difficile des temps, auprès des Florentins du XV[e] et du XVI[e] siècles. Il n'est pas besoin de rappeler les formes enthousiastes que prit, surtout au XVI[e] siècle, l'admiration pour Masaccio : toutes se résument en le fameux quatrain d'Annibal Caro, dont chacun sait la conclusion : « Tous les peintres ont appris de Michel-Ange, mais d'un seul, de Masaccio, Michel-Ange lui-même a appris ».

Il n'est pas douteux du moins que de lui Michel-Ange avait appris beaucoup. On reconnaît, dans un dessin de Michel-Ange à Munich, une copie des fresques de la chapelle Brancacci[1]. Et l'on a pu dire avec vérité de cette chapelle qu'elle resta l'école de tous les peintres italiens pendant tout le XV[e] siècle, et jusqu'au jour où Raphaël commença les Chambres du Vatican[2].

Ce sont là des faits qu'il est impossible de contester. Masaccio est un de ces hommes, comme l'histoire des lettres et des arts en compte plusieurs, qui paraissent plus grands par leur action sur les générations futures, que par la beauté même de leur œuvre. Il est venu au moment voulu, dans un de ces tournants de la vie de l'humanité où l'esprit humain semble s'arrêter, et hésite un moment. Il a montré le chemin, et puis il a disparu, alors que d'autres s'engageaient sur la route tracée et marchaient hardiment vers le but.

Si c'était le lieu, en effet, et le moment, d'examiner ce qui nous reste de son œuvre, on verrait que Masaccio est venu au moment où la grande école de Giotto, développée pendant un siècle, élargie par Andrea Orcagna, se perdait assurément un peu (malgré la présence de quelques peintres distingués) dans des redites, dans une production excessive, et dans des préoccupations purement décoratives. Pour s'en bien rendre compte, il

1. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 375.
2. F. X. Kraus, *Synchronistische Tabellen zur Christlichen Kunstgeschichte.*



Masaccio. — La Monnaie du Tribut

(Détail de la fresque de l'église du Carmine, à Florence).

faudrait établir tous les synchronismes nécessaires. Je recommande du moins ceux-ci : quand Masaccio est venu au monde, le bienheureux Angelico avait quinze ans, et Andrea del Castagno en avait douze ; Piero della Francesca et Benozzo Gozzoli n'étaient pas nés. Ses vrais contemporains artistiques sont les grands sculpteurs de la première génération du *quattrocento :* Ghiberti et Donatello. Mais n'oublions pas que Masaccio avait un aîné, auquel il faut bien reconnaître quelque génie : c'est Masolino da Panicale. On sait combien il est malaisé parfois de démêler la part de l'aîné et celle du cadet, la part du petit Thomas et celle du gros Thomas dans les fresques entreprises dans la chapelle Brancacci du Carmine de Florence, terminées d'ailleurs plus tard, pour surcroît de difficulté, par l'habile et souple Filippino Lippi[1]. Ce n'est pas ici le lieu de dire par quelle suite d'ingénieuses et érudites observations les critiques, et tout d'abord le grand Milanesi, sont arrivés à s'y débrouiller.

On peut aujourd'hui, sans crainte d'erreur, reconnaître presque partout la part de Masaccio, et cette étude nous apprend combien sa manière était personnelle et particulière. On saisit dès l'abord quel était son goût, celui des formes puissantes et larges, et quelle aussi fut sa réforme : un retour à l'observation directe de la nature. C'est le second acte de la réforme de Giotto, alors que le premier acte commençait à tomber en oubli. Je ne voudrais pas prononcer à ce sujet ces vilains mots théoriques, que les modernes ont accommodés à tant de sauces diverses : réalisme, naturalisme. D'autant qu'ici on tombe toujours nécessairement dans une certaine confusion. D'une part, l'art toscan paraît idéaliste : tous les efforts de l'art, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange, ont été mis au service d'un idéal ; il n'y a jamais eu d'idéalistes plus forcenés que les Toscans du XIVe et du XVe siècles, idéalistes quand même, de toutes les façons, à tort et à raison, à bon sens et parfois même à contre-sens ; il ne faut point croire que ce soit là un paradoxe. Mais ceci dit, et ces précautions prises, il faut ajouter que tous les artistes toscans sont des réalistes dans l'usage de leurs moyens d'expression, oui, tous sans exception, je ne crains pas de le dire, jusqu'au Bienheureux Fra Angelico.

1. Pour les fresques si délicieuses de Saint-Clément de Rome, il semble au contraire bien difficile d'y faire une part à Masaccio. En revanche, la fresque de la Trinité, de Santa Maria Novella, à Florence, lui appartient sans conteste.

La tradition veut que Masaccio, lorsqu'il peignait l'église et les cloîtres du Carmine, ait fait aussi le portrait du portier du couvent; c'est ce portier, dit-on, que l'on voit aux Uffizi. C'est ce bon vieux, coiffé d'un grand bonnet, à l'air doux, à la bouche édentée et aux paupières tombantes. La tradition doit avoir raison. Masaccio est un peintre religieux et idéaliste, mais, pour chercher les traits, les visages, les corps, les mains qui devaient exprimer sa pensée, c'est dans le cloître, dans la rue, au village, dans la vallée natale qu'il tournait ses regards.



MASACCIO. — ADAM ET ÈVE
(Chapelle Brancacci, Florence).

Pour comprendre ces hommes et mettre à sa place dans leur vie la poursuite de l'idéal et l'observation de la réalité, il faut connaître à notre tour les réalités qui frappèrent leurs regards; il faut suivre ces hommes dans leurs vallées natales, ces chères vallées toscanes, ou obscures ou illustres, dans leurs bourgs et jusque dans leurs maisons, suivre Giotto et l'Angelico dans le Mugello, Piero della Francesca sur le haut Tibre, Masaccio dans le Val d'Arno supérieur. La vallée de

l'Arno est la noble vallée par excellence : Michel-Ange, qui y vit le jour, rendait grâce de tout ce qu'il y avait de bon en lui, à « l'air fin » qu'il y avait respiré dès son enfance, chez sa nourrice, la femme du tailleur de pierres. L'*aria fina* ne nourrit pas seulement les poumons des hommes d'un souffle généreux ; il distribue la lumière sur la terre de telle façon que tous les objets en reçoivent, si je puis dire, une réalité transfigurée. C'est la réalité qu'a vue Dante et dont il a fait le symbole des choses éternelles, dans le plus réel et le plus mystique des poèmes. On peut descendre ce val d'Arno, la *Divine Comédie* à la main, depuis le Falterona, en suivant pas à pas, dans ses détours autour des rameaux de l'Apennin, « le beau fleuve à la grande ville ».

Ce qui fait la joie exceptionnelle d'une fête toscane, comme celle qui vient d'être célébrée à la mémoire de Masaccio, c'est que là-bas, tout, les hommes comme les choses, prend tout naturellement cette couleur et cet aspect unique au monde, que donnent les ombres de l'Apennin, la luxuriance de la nature et par-dessus tout le ciel et l'air, l'*aria fina* de Michel-Ange, l'air que Pétrarque, né dans la même vallée, avait lui aussi respiré, le *dolce aer tosco*[1].

C'est dans cette vallée, entre Arezzo et Florence, que la République florentine faisait bâtir, en 1296, une ville forte, un *Castello*, comme on disait alors, et lui donnait le nom de son patron bien aimé, saint Jean. Au jour où nous sommes, la belle petite ville, malgré les dégats inévitables de la civilisation, a gardé ce caractère de ville factice du moyen âge et de fille de Florence. Elle a de larges rues, bordées d'arcades, qui se coupent à angle droit ; elle a un palais prétorien, édifice vraiment exquis dans sa simplicité, qui fait songer, d'une part, avec sa tour crénelée, à la Signoria de Florence, et, d'autre part, avec ses *loggie* simplettes, à une jolie métairie toscane, telle qu'on en voit tant sur les flancs de l'Apennin. Elle a son *Marzocco*, le petit lion a l'air bon enfant, qui partout symbolisa la grande république. Elle a ses dévotions populaires, la Madonna delle Grazie, célèbre en toute la vallée ; et, au-dessus de ses quatre portes féodales, on honorait quatre anciennes vierges, dont l'une, celle de Porta San Lorenzo, a fait un beau miracle : au temps de la peste, jadis, elle

1. D'après Dragomanni, historien de San Giovanni, Petracco, père de Pétrarque, était au nombre des commissaires qui avaient surveillé la construction du *Castello* de San Giovanni.

gonfla de lait le sein tari d'une vieille grand'mère, pour nourrir un petit enfant dont la mère était morte, et auquel ainsi elle garda la vie.

Enfin, sur ses dalles et le long de ses arcades, passent, les jours de marché surtout, des hommes et des femmes qui, pour un peu, nous sem-



MASOLINO. — LA DISPUTE DE SAINTE CATHERINE
(Église Saint-Clément, à Rome).

bleraient descendus des fresques de la chapelle Brancacci ; et, sans beaucoup d'efforts, on pourrait voir passer aussi, tout rêveur, par les rues, le grand et bon Masaccio.

C'est d'ailleurs sous cet aspect que le verront désormais ses compatriotes de San Giovanni. Le monument, simple et de pur style toscan, qu'on lui a élevé, n'est autre chose qu'une reproduction de son portrait dans la fresque du Carmine; il est debout, il marche dans les rues de son

bourg natal. Autour de son image, on a placé un cadre de marbre blanc, délicatement décoré d'arabesques, à la façon du *Quattrocento*.

Pourquoi maintenant, sur la prière de ce bon écrivain toscan, de cet ami de la France, Giovanni Magherini-Graziani, quelques Français, amis de l'Italie et de l'art, ont donné leur adhésion et ont écrit quelques pages[1] à

1. Quoique le poème de M. Lafenestre appartienne sans conteste à San Giovanni, je crois pouvoir, sans encourir aucun reproche, en citer ici quelques belles strophes, où le caractère et l'œuvre de Masaccio sont qualifiés et illustrés avec une précision éloquente :

Masaccio, bon garçon, adolescent robuste,
Bénis soient la maison, l'air léger, le beau val,
Où tu pris ton corps sain, ton cœur droit, ton œil juste !

Lorsque la pauvreté, lorsque l'instinct fatal
Qui, sous un front précoce, allume le génie,
T'eurent fait déserter la paix du bourg natal,

Dans l'ardente Florence, où l'on raille, où l'on nie,
Où le penser fermente en un trouble agité,
Ta candeur put braver le doute et l'ironie,

Et, librement tranquille en ton obscurité,
Trop modeste ouvrier pour courtiser la gloire,
Tu pus suivre ton rêve avec simplicité.

. . . .

Frère, sans le savoir, des grands sculpteurs d'Égine,
En maniant, comme eux, l'outil ferme et loyal,
Tu retrouvais leur souffle en ta mâle poitrine ;

Et quand, sur un grabat d'auberge ou d'hôpital,
La Mort qui n'aime pas voir vieillir les prophètes,
Te coucha, dans ta fleur, par quelque coup brutal,

La Gloire put pleurer sur ton œuvre incomplète
Où tu faisais, comme eux, de la réalité,
Jaillir encore, ô fier, ô simple et franc poète,

Dans la splendeur du vrai l'éternelle Beauté !

la louange de la Toscane et de son illustre enfant, c'est ce que chacun comprendra. Dans le beau volume publié à l'occasion de la fête, il y a, comme me l'écrivait récemment Magherini, une « matière de France » précieuse et abondante ; et de plus deux de nos amis ont pu se rendre jusqu'à San Giovanni pour prendre part aux *Onoranze*. On aimera, en ces circonstances, à rencontrer, parmi les noms des adhérents, ceux de Camille Benoit, Georges Berger, Dejob, Léon Dorez, Pierre de Nolhac, André Pératé. Celui qui écrit ces lignes a été heureux de servir d'intermédiaire entre les amis français et le comité de San Giovanni. Enfin, pour ajouter à notre envoi la grâce et l'harmonie des vers, un poète, M. George Lafenestre, a chanté Masaccio en une gracieuse *terza rima*.

Voilà, en quelques mots, ce que l'on m'a prié de raconter aux lecteurs de la *Revue*. Voilà ce que sont, ce que furent les fêtes de Masaccio.

HENRY COCHIN

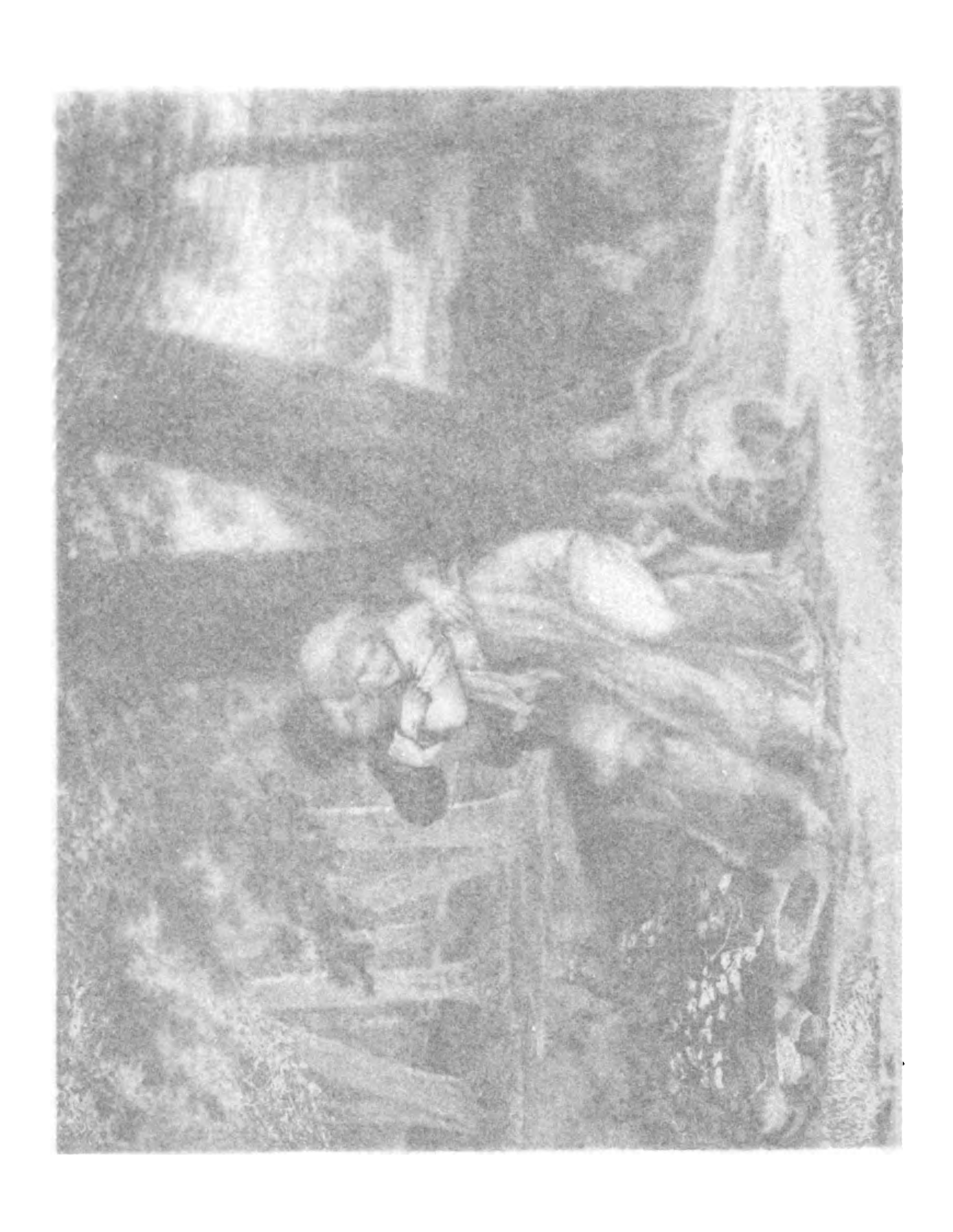


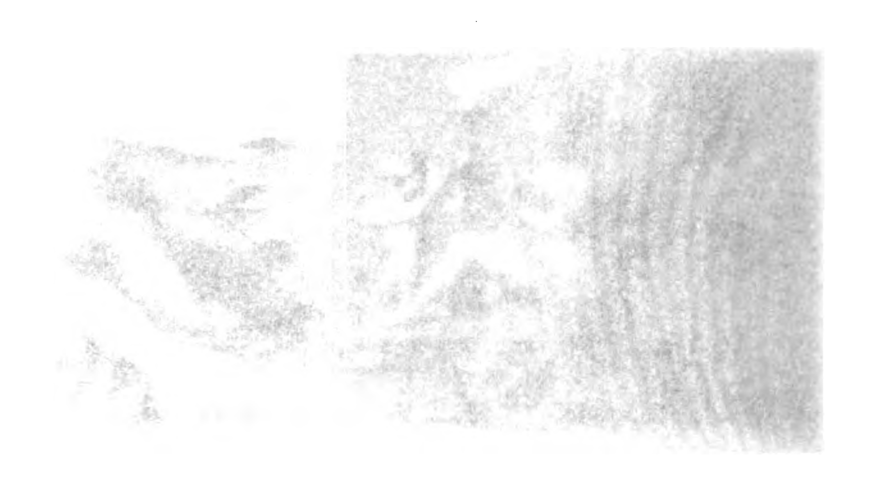


L'AMOUR ET L'INNOCENCE

« Dans tout l'œuvre de Prud'hon, d'une passion si suave, disent les Goncourt, il y a comme le souffle et le rayon de l'amour. » C'est cette tendresse amoureuse qui fait la séduction de ses nus, c'est elle qui pare d'une grâce nouvelle la convention de ses allégories, et nulle part elle n'est plus pénétrante que dans ces dessins, où il a su donner au premier baiser la voluptueuse ingénuité d'une pastorale grecque.

Celui que le burin délicat de M. Barbotin a traduit pour les lecteurs de la *Revue* fait partie, depuis 1868, du musée Condé, où il est entré avec la collection du marquis Maison. C'est, sans doute, d'après le goût des ajustements, une œuvre de la jeunesse de Prud'hon ; c'est, en tous cas, une de ses compositions les plus charmantes. Déjà on en jugeait ainsi de son vivant : elle fut gravée en 1817, par Villerey, en pendant avec *l'Hymen et le Bonheur*. Rapprochement rassurant pour la vertu des âmes sensibles, mais gravure dure et noire ; la grâce de l'original s'y dessèche. Elle revit toute, au contraire, dans l'œuvre de M. Barbotin : impossible de rendre avec plus de bonheur l'élégance vaporeuse du paysage, et le pur dessin de cette figure de jeune fille, où il semble que le libertinage du XVIIIe siècle finissant se soit attendri sous le sourire de l'émotion et la caresse du sentiment.







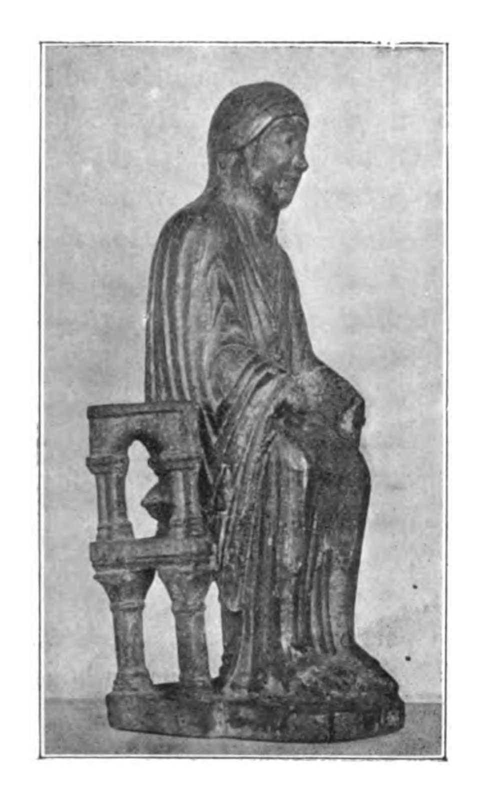
Prudhon del. W. Barbotin sculps.

L'AMOUR ET L'INNOCENCE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Ch. Wittmann


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

LE MUSÉE DE CLERMONT-FERRAND



Vierge en bois doré
du commencement du XIIe siècle
(Musée de Clermont-Ferrand).

Tout arrive, même l'invraisemblable. Ce qui vient de se passer au musée de Clermont-Ferrand mérite d'être conté. Jusqu'ici, on s'étonnait qu'une ville aussi riche, aussi visitée, qu'une ville qui a des allures de capitale et une situation merveilleuse, au centre d'un pays d'élection pour le tourisme, eût un musée d'aspect si misérable et si rebutant. Soyons sévères, mais justes : le malheureux musée de Clermont tenait le record de l'installation défectueuse.

L'entreprise commencée par l'activité, le dévouement et la clairvoyance de M. J.-B. Bouillet, il y a quelque cinquante ans, était demeurée lettre morte ; les collections semblaient à vau-l'eau. Sauf le coffret et les curieux objets mobiliers — parure et vêtement — des tombes récemment découvertes aux Martres-de-Veyre, un peu mieux présentés que le reste, rien n'était en ordre ; impossible de discerner quoi que ce soit, dans des vitrines remplies de poussière et de mouches défuntes ; il fallait gravir quatre rudes étages, une vraie tour Eiffel, avant de parvenir à des salles, étouffantes en été, glaciales en hiver, d'où le

visiteur découragé s'enfuyait en hâte. Au musée lapidaire, entassé en vrac dans une sorte de geôle sombre et humide, c'était pire encore; on n'y pénétrait qu'avec effroi.

Mais voici qu'un *deus ex machina* a surgi, homme excellent et généreux, M. Bargoin, qui offre à la ville un parc admirable, au-dessous du Puy de Gravenoire, à proximité de Royat, pour en faire une promenade publique, et lui laisse en même temps une somme fort rondelette, destinée à l'entretien de ce parc et à la construction d'un bâtiment spécial, ayant pour but de loger plus dignement le musée de Clermont. La pensée du donateur a reçu son exécution ; un bâtiment, d'allure confortable, s'est élevé près de l'obélisque de Desaix, dans le voisinage des Facultés et du Jardin des Plantes, c'est-à-dire dans le quartier le plus agréable et le mieux situé de la ville. Il ne s'agissait plus que de déménager les collections et de les mettre en valeur dans le nouveau local. Mission ardue, qui ne tentait personne à Clermont, et dont le résultat, à première vue, semblait problématique. En désespoir de cause, on s'adressa à l'administration des Beaux-Arts ; celle-ci conseilla à la ville de faire appel au concours de notre collaborateur M. Marcel Nicolle, attaché honoraire au musée du Louvre, qui avait fourni en diverses circonstances, notamment à Lille, où il installa le musée archéologique, les preuves de son goût et de son savoir-faire. M. Nicolle n'accepta pas sans hésiter une tâche aussi délicate; il ne s'y résolut qu'après une minutieuse investigation dans les arcanes du musée ; il constata alors, non sans surprise, qu'il y avait là des éléments inconnus, dont la présentation, étudiée avec soin, pourrait faire du musée de Clermont, surtout pour la partie sculpturale, une des plus intéressantes réunions de la province. M. Nicolle, secondé par le bon vouloir de la municipalité, se mit donc à l'œuvre avec une décision qu'on ne saurait trop louer. Il avait emmené avec lui un jeune et habile restaurateur, M. Jean, spécialement chargé de la toilette des tableaux. En quelques mois, ces deux messieurs ont accompli un véritable tour de force, et je suis heureux de leur adresser mes plus sincères félicitations. Ils m'ont révélé un musée de Clermont que je ne soupçonnais pas et que personne, d'ailleurs, avant eux, ne soupçonnait. Lorsque j'allai à Clermont, peu de temps avant l'inauguration du 11 octobre dernier, je n'en croyais pas mes yeux. C'était une métamorphose qui touchait au miracle.

Grâce à M. Nicolle, voici le musée de Clermont, naguère informe et dédaigné, entré dans une nouvelle phase, qui sera, espérons-le, une ère de croissance et de prospérité.

Les peintures occupent le premier étage du musée; on y accède par un large escalier, faisant office de hall central, sur lequel s'ouvrent, comme à Bruxelles ou à Bayonne, les salles consacrées aux tableaux; disposition excellente, qui permet de voir les grandes toiles de loin. M. Nicolle ne pouvait prétendre à faire de bien notables découvertes dans le fonds primitif du musée, qui est d'un niveau plus que moyen; il en a fait une cependant, et qui n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre ignoré. En 1872 et 1873, les magasins de Versailles et du Louvre avaient fourni les matériaux d'une large répartition entre les musées de province; la chose se fit un peu à la diable; des œuvres importantes glissèrent entre les mailles. Ce fut le cas d'un grand portrait d'apparat, en pied, du roi Louis XVI, par Callet, qui avait presque entièrement disparu sous les repeints et sous une couche d'affreux vernis jaune. M. É. Jean, avec une adresse d'expert, est parvenu à débarrasser la peinture originale de ses repeints et de son vernis; et ce fut merveille de voir apparaître un tableau d'un éclat et d'une finesse vraiment exceptionnels. Non seulement c'était un chef-d'œuvre d'arrangement, mais aussi un chef-d'œuvre d'exécution légère et précieuse, dont Callet, peintre un peu froid d'habitude, ne semblait pas capable. C'était, de plus, le meilleur portrait du roi, et le plus véridique, qui nous fût parvenu. La physionomie, en galbe de mouton, est bien celle de l'inimitable buste de Houdon, à Versailles. Nous sommes en présence, n'en doutons pas, du portrait en pied qui avait figuré au Salon de 1789, ultime et fragile décor de cour devant le précipice révolutionnaire. Les yeux bleus ont une transparence cristalline; l'attitude est noble et aisée, le costume d'une splendide élégance; la pose rappelle celle du portrait de Louis XV, par Vanloo. Sur un fond d'architecture, unifié dans une gamme de gris argentés, qui forme une ambiance de la plus rare délicatesse, se détache la figure du roi, en culotte de satin blanc, revêtu du long manteau violet fleurdelisé, les pieds posés sur un tapis bleu, de ton très doux, l'épée d'or de Charlemagne au côté, le chapeau à plumes à la main et le cou ceint des colliers du Saint-Esprit et de la Toison d'Or; le tout fondu dans une exquise harmonie de couleurs et de

lignes [1]. J'ai cru indispensable de donner une reproduction de ce magnifique portrait, d'après une photographie, malheureusement un peu imparfaite (il était, paraît-il, difficile de faire mieux), qui m'a été communiquée par mon ami, le Dr Chibret, de Clermont [2].

En même temps, M. Nicolle faisait revenir de la bibliothèque et de l'hôtel de ville diverses grandes toiles qui s'y trouvaient exilées : une composition de Chassériau, qui a les allures et l'étoffe d'un Delacroix, sa meilleure œuvre, du reste, la *Défense des Gaules par Vercingétorix*, du Salon de 1855, où elle fut exaltée par Gustave Planche, puis donnée par l'empereur Napoléon III à la ville de Clermont, des pages historiques de Hallé et de Vien, et deux cartons de De Troy, de charmante exécution, pour les tapisseries de l'*Histoire de Jason*. Cet appoint, joint au portrait de Louis XVI, a permis d'étoffer les salles de quelques morceaux importants [3].

Au rez-de-chaussée, bien éclairé par des jours de côté favorables à la sculpture, M. Nicolle a installé le musée lapidaire, les bronzes antiques, les sujets d'art décoratif et d'archéologie. Avec de faibles ressources, ingénieusement utilisées, l'habile metteur en scène a obtenu un arrangement à la fois logique et pittoresque ; il a su donner à chaque chose sa place et son effet. C'est, sur une échelle plus modeste, ce qu'il avait si bien réussi à Lille. Dans le vestibule sont placées les sculptures modernes ; dans les galeries latérales, les sculptures du moyen âge et les antiquités locales : les objets précieux ou de petites dimensions sont disposés dans des vitrines murales assez spacieuses pour supprimer tout encombrement et présenter chaque chose en bonne lumière ; une salle spéciale a été réservée aux divers fragments provenant du temple célèbre du Puy-de-Dôme, consacré

1. Callet avait reçu la commande de trois portraits du roi, en costume d'apparat, avec les ornements et insignes du sacre, que lui remit l'abbaye de Saint-Denis, contre reçu en bonne et due forme. Il les exécuta successivement en 1778, 1779 et 1789. Le dernier se reconnaît aux attributs de la Liberté qu'il ajouta au fauteuil; c'est celui de Clermont (*Inventaire des Tableaux du Roi*, publié par M. Engerand. L'un des deux autres est au Petit Trianon.

2. C'est à son très obligeant concours que je dois les autres clichés qui ont servi à illustrer cet article.

3. Paul Mantz, dans un charmant et spirituel article de la *Gazette des Beaux-Arts*, paru en 1887, où il racontait un petit voyage que nous avions fait ensemble autour du Mantegna d'Aigueperse, des vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom, de la fresque du Puy et des trésors d'art de l'église de la Chaise-Dieu, signalait au musée de Clermont, dont l'installation « criait vengeance », disait-il plaisamment, un beau Jean Fyt, et un petit tableau macabre, dans le goût de Téniers, portant la signature, inconnue des biographes, de *D. Romekorff*.



au Mercure *dumiate*, « dômien », vanté par Grégoire de Tours, comme une merveille du monde antique.

Parmi les œuvres modernes, se trouve une des deux épreuves en plâtre (la seconde est au musée d'Orléans), du *Mercure inventant la Lyre*, de Duret, dont le marbre fut détruit en 1848, dans le pillage du Palais-Royal, et le bronze, dans l'incendie de l'Opéra. Je regrette que M. Nicolle n'ait pu obtenir de la ville le transfert, au nouveau musée, de la belle statue en marbre de *Pascal debout méditant*, par Claude Ramey, chef-d'œuvre incontestable de cet artiste de talent, que personne ne va chercher à la bibliothèque, où il est relégué, et que le *Pascal assis*, de M. Eugène Guillaume, si savamment étudié qu'il soit, ne saurait nous faire oublier.



CALLET. — PORTRAIT DE LOUIS XVI
(Musée de Clermont-Ferrand).

Parmi les sculptures du moyen âge, je citerai, au premier rang, deux grandes figures en pierre peinte, la *Vierge* et *Saint Jean*, du milieu du XIIIe siècle, provenant du jubé de la cathédrale, où elles ont dû accompagner un Christ en croix. Un détail curieux de leur polychromie nous montre

l'emploi de la cire pour imiter en relief les broderies des vêtements. Le saint Jean est un peu lourd d'expression; mais le type picard de la Vierge est d'une saveur intense. Ces deux statues, qui appartiennent, comme la cathédrale, construite par Jean Deschamps, à l'art du Nord, peuvent être considérées comme des pièces de la plus haute valeur. Je les reproduis toutes deux, ainsi qu'une très précieuse Vierge romane auvergnate en bois doré, de la fin du xie siècle ou du commencement du xiie, que M. Nicolle a exhumée de la sombre crypte, et qui n'est pas loin d'égaler la célèbre Vierge d'Orcival, ou celles, de même date, conservées à Saint-Denis et au musée du Louvre. Il est superflu d'insister sur l'intérêt archéologique de ces statues de pèlerinage, qui, pour la plupart, ont été maladroitement restaurées; celle de Clermont est au nombre des mieux conservées et des plus originales.



La Vierge,
statue en pierre peinte,
du xiiie siècle
(Musée de Clermont-Ferrand).

Dans une région où la sculpture monumentale avait acquis, à l'époque romane, un si haut degré de fécondité, d'individualisme et de perfection, il était facile à un homme comme feu Mallay père, l'architecte diocésain, de recueillir d'importantes épaves. Il en a fait profiter le musée, ajoutant aux pièces originales les moulages de quelques monuments caractéristiques et ultra-précieux, comme les deux grands chapiteaux de Mozat, comme l'admirable sarcophage chrétien de l'église des Carmes-Déchaux et comme celui de la cathédrale. La meilleure part vient de lui ou des acquisitions de Bouillet. J'ai noté pieusement certains morceaux du premier ordre: un chapiteau en domite (pierre volcanique du Puy de Dôme), anciennement peint (xiie siècle), de l'église de Menat, représentant *Saint Michel terrassant le Dragon;* deux grands et splendides chapiteaux pré-romans, à entrelacs mérovingiens mêlés à l'acanthe, de l'an-

cienne abbaye de Saint-Allyre; un autre chapiteau en marbre, très évasé, comme celui de Saint-Germain-des-Prés, au Louvre, provenant de l'église de Beaumont, près de Gergovie; un corbeau, en domite, de la chapelle de Saint-Barnabé, au Puy de Dôme (cette chapelle avait remplacé, au moyen âge, le temple de Mercure); une très belle tête de Vierge, peinte et dorée, du xv[e] siècle; la monumentale et magnifique porte en bois de chêne de la sacristie d'Ennezat (don de M. Meynadier, préfet du Puy-de-Dôme), couverte encore de ses peintures du xiii[e] siècle, dans le goût des armoires des cathédrales de Noyon et de Bayeux, et non moins curieuse; un petit bas-relief en marbre, représentant les *Saintes-Femmes au Tombeau* (art auvergnat du xvi[e] siècle, un peu rustique, mais charmant); une magnifique clef d'arc, du milieu du xvi[e] siècle, en pierre noire de Volvic, d'un travail extrêmement fin, ce qui est rare dans cette matière rebelle au ciseau; une grande Minerve, en pierre de Volvic, d'époque Louis XIII, rapportée de l'ancien hôtel de ville de Clermont; un médaillon en marbre de Louis XIV, dans la manière de Girardon, et un buste d'enfant en Amour ailé, tenant à la main une couronne de fleurs qui encadre sa figure (ce buste passe pour être le portrait d'une petite fille de la famille de Desaix), par Chinard[1].



. SAINT JEAN,
STATUE EN PIERRE PEINTE,
DU XIII[e] SIÈCLE
(Musée de Clermont-Ferrand).

J'aimerais à parler de ce temple du Puy de Dôme, qui élevait, à 1.500 mètres dans les airs, ses murs revêtus de marbres précieux, de ce Mercure colossal de Zénodore, célébré par Pline comme une des sept merveilles du monde; j'aimerais, à la suite de M. Audollent, l'auteur des

1. Bellier de La Chavignerie, dans son *Dictionnaire des Artistes français*, parle, à l'article Chinard, d'un buste en marbre de M[lle] Fanny P..., sous les attributs de Psyché et jouant avec une couronne de fleurs.

dernières fouilles, interroger les restes cyclopéens de cette œuvre, audacieuse entre toutes celles qu'avait conçues le génie des Romains ; j'aimerais à suivre le culte du soleil au sommet de la montagne sacrée, se perpétuant à travers les âges avec la fête de la Saint-Jean. On a beaucoup disserté sur toutes ces choses extraordinaires ; on en dissertera encore, et l'imagination des archéologues n'a pas dit son dernier mot. Moi, hélas, je ne puis ici m'abandonner aux rêveries ; je dois rester au musée et rappeler seulement que les fragments provenant de ce gigantesque temple du Mercure Arverne ont été heureusement groupés dans une même salle. Je retrouve la belle inscription dédicatoire découverte autrefois, et la petite inscription votive en bronze, plus explicite encore : « DEO MERCURI DUMIATI MATUTINUS VICTORINUS ». Au centre, sur un fût de colonne, a été placé un des grands chapiteaux corinthiens du péristyle (je le reproduis en cul-de-lampe de cet article). Je serais tenté de croire que le linteau en domite, décoré d'une tête ailée symbolisant Mercure et de serpents repliés, mis au jour à Clermont au temps de Gabriel Siméoni, appartenait anciennement au temple du Puy de Dôme.

Passons aux vitrines. Beaucoup de petits bronzes antiques trouvés dans la région. Le plus remarquable est ce pied de statue virile, en bronze doré et de grandeur naturelle, d'un modelé superbe, exhumé du sol de la ville. J'ai dit un mot du mobilier funéraire d'une dame gallo-romaine trouvé aux Martres-de-Veyre ; le corps s'était consumé, mais le vêtement de lin, la chevelure tressée, les chaussures, les objets de toilette, étaient encore dans un état prodigieux de conservation. L'Égypte seule, jusqu'à présent, nous avait fourni des révélations de ce genre.

En plus du merveilleux coffret de cuir gaufré, dont une excellente eau-forte de M. Hotin accompagne ces lignes, le moyen âge nous offre quelques objets de choix qui bénéficient d'une présentation judicieuse : — Un très précieux oliphant en ivoire, probablement du XIe siècle, orné de bandes de style oriental, aussi curieux que les oliphants de Toulouse et d'Angers[1] ; un admirable couvercle de coffret, de même matière, d'époque carlovin-

1. Il y a tout lieu de supposer que cet oliphant provient de la cathédrale de Clermont. Un ancien inventaire des objets mobiliers de l'insigne cathédrale (« Insignis ecclesia Cathedralis Claromontensis ») mentionne « deux cornes d'yvoire servant à donner le signal des offices, le jeudi et le vendredi saint ».



A. Hotin del. et sc.

Imp. Georges Petit

COFFRET EN CUIR GRAVÉ (XVE SIÈCLE)

OFFERT PAR LOUIS XI À LA FAMILLE SAVARON

(Musée de Clermont-Ferrand)


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

gienne, à décor d'animaux, cerfs, biches et lions, du plus saisissant caractère; une châsse-reliquaire en émail champlevé de Limoges, du XIIIe siècle, à fond d'émail brun, et les figures dessinées au trait, du dessin le plus charmant et d'un ton délicieux, représentant le meurtre de Thomas Becket (le saint prélat avait été chercher refuge à Clermont, en 1164); une boîte de « messager » épiscopal, de même travail, en forme de cœur, et du XIVe siècle; une crosse de l'abbaye de Manglieu, etc.

Il me reste à parler du coffret, en cuir gaufré, objet universellement connu comme le chef-d'œuvre de la gainerie française à l'époque gothique. Je n'ai pas la prétention d'être le premier à en dire la beauté et l'intérêt. C'est le plus parfait travail de ce genre, surtout le plus artistique qui nous soit parvenu. Grâce aux costumes des personnages figurés sur les différentes faces, la date est certaine; il appartient au dernier quart du XVe siècle, et, pour préciser, au règne de Louis XI; il a été exécuté en Touraine, je crois. Les figures, comme les ornements en arabesques qui les accompagnent, sont d'une extrême élégance; elles sont incisées sur le fond doré du cuir, avec rehauts de bleu et de vermillon, et de telle sorte, et par masses si bien entendues, qu'elles semblent se détacher en relief. Dimensions approximatives du coffret : 0^{m}40 de longueur sur 0^{m}25 de hauteur. Les scènes représentées sont, avec l'*Adoration des Mages*, la *Promenade*, la *Danse*, la *Musique*, le *Jeu*, la *Chasse* et le *Bain*. Il s'agit, comme on le voit, d'un coffret à destination civile, et même d'un coffret de mariage.

Une tradition, qu'il convient d'accueillir avec les réserves d'usage, mais qui se trouve fortifiée par la date des costumes et par diverses circonstances accessoires, donnerait à ce coffret une origine des plus illustres : le roi Louis XI l'aurait offert en cadeau à Guillaume Savaron, en 1483, à l'occasion d'une mission que celui-ci avait remplie auprès de lui, comme envoyé de la ville de Clermont. Voici la note manuscrite relevée sur l'exemplaire du catalogue déposé au Musée, que m'a obligeamment communiqué M. Nicolle : « Ce coffret provient de M. Belaigue de Bughot, descendant de la famille Savaron, propriétaire alors du château de Villars. Il fut vendu par un autre Bughot, propriétaire du château de Romagnat, à M. Aigueperse, antiquaire, qui l'a revendu au Musée ». On le trouve déjà dans l'inventaire de 1861. M. Ambroise Tardieu, dans son *Auvergne illustrée* (octobre 1887), affirme qu'il fut payé 60 francs. Je trouve, d'autre part,

dans son *Histoire de la Ville de Clermont-Ferrand* (Moulins, Pesrosien, 2 vol. gr. in-4°, 1870-72), la note suivante :

Le 23 juin 1483, Guillaume Savaron, bourgeois de Clermont, ancêtre du docte Jean Savaron, fit partie des délégués des bonnes villes d'Auvergne chargés d'assister aux fiançailles du Dauphin (depuis Charles VIII), fils du roi Louis XI, qui n'avait alors que douze ans, avec Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien archiduc d'Autriche et de Marie de Bourgogne, âgée seulement de trois ans. Ces fiançailles, qui eurent lieu au château d'Amboise, furent faites en grande magnificence. Le mariage fut rompu en 1491. Charles VIII épousa alors, le 6 décembre 1491, Anne, duchesse de Bretagne. Guillaume Savaron, rentré dans ses foyers, s'empressa de faire part à ses concitoyens (ainsi qu'on le voit aux *Registres consulaires* de la Ville) de l'impression de son voyage. Il avait été à Moustiers-lès-Tours (Plessis-lès-Tours), où demeurait Louis XI. Il avait vu le roi « vêtu de velours cramoisi, la robe fourrée de martre et la robe longue jusqu'à demy jambe, chaussé d'un brodequin, un bonnet rouge à la teste ». Reçu avec les autres députés, il aperçut le monarque « qui osta son bonnet et montra une teste chauve, les cheveux gris et non trop longs ». « Messieurs, leur dit Louis XI, soyez les très bien venus et vous merci de ce que vous estes venus veoir et venus à la solempnisation du mariage de Monsieur le Dauphin et ainsi que m'avez fait si grand honneur et vous couvrez tous » ; ce que firent les dits des bonnes villes et le bon sire demeura la teste toute nue sans bonnet.

La note, on le voit, est piquante ; elle nous donne un portrait du roi Louis XI, singulièrement savoureux ; elle éclaire les origines du coffret et semble donner créance à la tradition, qui le fait venir de ce roi économe, prodigue quand il le fallait.

Louis GONSE



A PROPOS DES « PEINTRES-LITHOGRAPHES »

DEUX NOUVELLES ŒUVRES DE FANTIN-LATOUR

A l'heure où paraîtront ces lignes, la quatrième exposition des peintres-lithographes sera ouverte dans les galeries Durand-Ruel, qui virent, jadis, se grouper les membres de la Société des peintres-graveurs. Cette société a bientôt huit ans d'existence, ce qui est un chiffre au milieu de tant d'associations artistiques qui se font et se défont tous les jours. Elle fut fondée, en effet, au lendemain de l'Exposition du centenaire de la lithographie, qui eut lieu à l'automne de 1895.

Ce fut, on s'en souvient, une manifestation imposante; elle mit en valeur, près de l'illustre passé romantique, tout ce qui avait été tenté dans nos générations, en particulier dans les dix précédentes années, pour le relèvement de la lithographie, soit en efforts individuels, soit en entreprises concertées et groupées.

Un des écrivains qui avaient le plus activement combattu pour la cause de la lithographie originale, M. Henry Hamel, prit l'initiative de réunir en société un certain nombre d'artistes qui se cherchaient et qu'avait déjà mis en rapports réciproques la publication de l'album des *Peintres-Lithographes*. La nouvelle société prit même le nom qui avait, sous cette forme, servi à rassembler ses premiers combattants. La présidence, comme de droit, fut confiée à M. H. Hamel; après un long et utile exercice de ces fonctions, il vient de demander, en raison de trop lourdes besognes, à les résigner entre les mains d'un successeur qui, de son côté, n'avait pas besoin de s'offrir ce surcroît d'occupation, mais qui n'a pu résister, ni à l'honneur qu'on lui faisait, ni à l'intérêt d'une œuvre si active et si vivante, à laquelle coopèrent, près de quelques-uns des maîtres les plus foncièrement originaux de notre école, de jeunes talents pleins de promesses.

La transmission des pouvoirs s'étant effectuée sans secousse, tout comme au Congrès de Versailles, la Société a jugé qu'il convenait de donner une preuve immédiate et éclatante de vitalité. C'est ce qui a décidé l'organisation sans délai de la présente exposition.

Nous l'examinerons à notre aise, le mois prochain, pour essayer de déterminer les progrès qui ont été réalisés dans l'art du dessin sur pierre, soit au point de vue de la technique, soit, ce qui est plus intéressant dans un genre où le procédé doit constamment s'effacer devant l'art, au point de vue des nouvelles recrues dont ce groupe s'est accru, des nouveaux modes d'expression dont il a pu s'enrichir. Pour l'instant, nous n'avons voulu que signaler à l'avance cette manifestation et saluer derechef, ici, la physionomie la plus haute qui, depuis près de cinquante ans, incarne tout ce renouveau lithographique.

M. Fantin-Latour, en effet, avec sa bienveillance accoutumée, a bien voulu contribuer à donner un petit air de fête à cette réunion familiale, non seulement en participant à l'exposition par ses envois personnels, mais en en offrant la primeur aux lecteurs de cette *Revue*, si gracieusement traités déjà par le grand artiste. Il a exécuté à leur intention une œuvre inédite, qui vient s'ajouter dignement à la longue série de ses chefs-d'œuvre lithographiques. La *Revue* et le président des Peintres-Lithographes s'unissent une fois de plus pour lui exprimer leur admiration et leur gratitude.

C'est une manière d'hommage à Berlioz, un nouvel hommage, car on n'a oublié ni le grandiose *Anniversaire* du musée de Grenoble, issu d'une de ses plus belles et de ses plus importantes estampes et repris plus tard en pastel, ni les *Apothéoses* qui accompagnent le livre d'Adolphe Jullien, ou que publièrent soit *l'Artiste*, soit la maison Vollard. Berlioz, on le sait, est un des inspirateurs de prédilection de ce maître particulièrement sensible, comme avaient été Ingres et Delacroix, aux charmes de la musique. Berlioz lui a fourni la source de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus pathétiques, les plus passionnés et les plus mystérieux. Qui a oublié les divers *Duos des Troyens*, augmentés aujourd'hui même d'une chaude création amoureuse et tendre, et le *Ballet des Troyens*, et la *Symphonie fantastique*, et la *Confidence à la nuit* de Juliette, debout sur son balcon, et *Sarah la baigneuse*, et l'exquis nocturne de *Béatrice et Bénédict*, où deux jeunes femmes glissent dans la brume en effeuillant des roses, sous les

importantes
accompagne
soit la mais
de prédilection de
Ingres et Delacroix,
quelques-uns de s
et les plus
tés aujourd'
Pallet des T
de Juliette
tiene de
en elle



DUO DES «TROYENS»

Lithographie originale de M. Fantin-Latour

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. d'art A. Clot, Paris

rayons d'opale de la lune, au murmure berceur d'un jet d'eau ? Fantin devait donc à Berlioz une reconnaissance qui n'avait pas attendu le jour où la gloire du maître musicien était unanimement reconnue, pour se manifester publiquement. Mais il aurait cru, peut-être, manquer à un devoir, s'il n'avait de nouveau affirmé son admiration, à l'heure où ceux qui fêtaient le centenaire de Berlioz associaient, dans leur propre et commune ville natale, le nom du musicien et du peintre devant le chef-d'œuvre du musée où la gloire de l'un est célébrée par le génie de l'autre.



PORTRAIT DE FANTIN-LATOUR PAR LUI-MÊME
(Appartient à M. Templaere).

Le musée de Grenoble, qui se glorifie de posséder l'*Anniversaire*, conserve également, avec une *Tentation*, un portrait de l'artiste par lui-même. Ce beau portrait, aujourd'hui célèbre, est daté de 1859, la première année où le peintre affronta le Salon, auquel, d'ailleurs, comme on pense bien, il fut refusé. Il serait curieux, à ce propos, de grouper toutes les effigies de Fantin par lui-même. Elles sont fort nombreuses et pour cause,

car l'artiste est pour lui-même un modèle toujours exact, toujours facile et peu exigeant. On le trouve à point sous la main, il ne coûte pas cher et il a sans cesse quelque chose de nouveau à dire, comme les êtres et les choses que l'on connaît bien. Aussi, comme autrefois Rembrandt, qui n'épuise ni notre curiosité, ni notre intérêt dans les innombrables images qu'il nous a laissées de lui-même, Fantin a bien souvent fait poser devant lui Fantin. Quelques-uns de ces portraits sont aujourd'hui recueillis précieusement dans les musées. Il en est un à Florence, dans la série des portraits d'artistes ; il en est un à Anvers, dans la suite qu'on a créée à l'imitation de celle des Offices. Le Luxembourg a, pour son compte, deux beaux dessins francs, expressifs et lumineux, qui représentent l'artiste en 1860, au lendemain de ses débuts. Il nous manque toujours celui qui sera destiné au Louvre. Peut-être le trouvera-t-on dans le petit atelier de la rue des Beaux-Arts, peut-être sera-ce celui qui appartient encore à M. Templaere et qu'il a eu la gracieuseté de nous autoriser à reproduire pour compléter ce que nous appellerions de notre côté notre « hommage à Fantin-Latour ».

Comme on le voit, le peintre est encore jeune, il a juste un an de moins que dans la toile de Grenoble. C'est encore le débutant modeste et volontaire qui passe la moitié de sa vie au Louvre, dans une extase continue, à côté du brave Bonvin, l'aîné de la petite bande et qui s'en est constitué le guide bienveillant; et c'est déjà le maître inconscient qui va bientôt entreprendre la série de ses compositions capitales. Il est loin de se douter alors lui-même de la place qui sera faite un jour à son œuvre et personne ne s'en doutera de longtemps encore autour de lui.

Il est assis simplement sur une chaise de velours rouge, bon petit meuble, médiocre et bourgeois, né au temps du roi Louis-Philippe, qui n'a aucune prétention à l'histoire ou au style, se contente d'être un serviteur utile et discret et devient expressif à sa manière dans toutes les toiles de famille où nous le reconnaissons. Car il nous dit, cet humble siège de velours rouge, ce que nous disent ailleurs tel livre qu'une jeune femme feuillette, tel métier à tapisserie qu'anime le gentil manège régulier de deux mains blanches, avec ces fonds un peu austères qu'éveille à peine l'or voilé d'un cadre, avec ces fleurs qui palpitent, ardentes, dans la pénombre de l'appartement, il nous dit sa part personnelle dans le récit de la vie simple, calme et laborieuse d'un couple d'artistes qui semblent appartenir à un

temps qu'on ne connaît plus, respirent une atmosphère morale devenue très rare et, sourds aux ambitions stériles et aux agitations vaines, mettent toute leur joie dans leur fidélité aux affections et aux admirations. C'est pourquoi j'ai une certaine vénération pour cette chaise de velours rouge, un peu du même sentiment que j'éprouve pour un autre vieil ami : l'unique et éternel couteau d'argent que l'excellent Bonvin faisait poser non sans quelque ironique ostentation dans ses natures mortes.

Sur ce siège familier, notre artiste est assis, de face, la palette à la main devant un chevalet; les cheveux longs rejetés en arrière et découvrant un front vaste, éclairé de deux yeux bleus, clairs et profonds, la tête un peu carrée, la bouche réfléchie, le menton volontaire dissimulé sous la barbe frisante, le nez arrêté par un brusque méplat, rappelant les origines slaves de la ligne maternelle. Et il se dégage encore de cette image pensive, profonde et recueillie, quelque chose de jeune, d'affectueux et d'enthousiaste, bien que d'un sentiment contenu, qui fera place plus tard, lorsque le visage n'est point animé et singulièrement rajeuni par la conversation, à une expression toute sérieuse, attentive et réservée.

Ce beau portrait inédit de Fantin — car il n'y a pas longtemps qu'il est en France — a une petite histoire assez piquante.

On connaît, dans *l'Atelier aux Batignolles*, du musée du Luxembourg, le personnage un peu énigmatique qui se tient seul à la gauche du tableau, les mains dans les poches et suivant le travail de Manet. On sait par le livret qu'il s'appelle Otto Scholderer; mais cela ne dit pas grand' chose. Ce Scholderer était un peintre allemand, de cette nombreuse colonie allemande, installée à Paris avant la guerre de 1870. Qui ne connaît les noms de Schenck, d'Heilbuth, de Lehmann, par exemple, parmi ceux qui nous sont restés familiers ? Lorsque survinrent les événements tragiques qui mirent aux prises la Prusse et la France, la plupart de ces artistes allemands gagnèrent leur pays. Quelques-uns, attachés à leur nouvelle patrie, réclamèrent, à moins qu'ils ne l'eussent réclamée déjà, leur naturalisation française. D'autres, fort embarrassés, ne voulant renier ni leur patrie d'origine ni leur patrie d'adoption, s'exilèrent ailleurs. Ce fut peut-être le cas d'Otto Scholderer. Absent au moment de la guerre, il abandonna bientôt Paris pour Londres, où il continua son métier de peintre non sans talent, bien que son nom soit resté assez obscur. A la date à

laquelle fut exécuté le portrait dont nous parlons, Scholderer, qui resta toujours un ami fidèle de Fantin, était un des camarades du petit groupe que formaient ou que formèrent bientôt Legros, Ribot, Whistler, Carolus-Duran, Guillaume Régamey, Solon, le céramiste aujourd'hui retiré à Londres, Ottin, le peintre verrier, et un modeste artiste, trop modeste même, puisqu'il renonça à la peinture pour laquelle il avait de véritables dons : Charles Cuisin. Ayant fini ses études à Paris, Scholderer dut retourner à Francfort, sa ville natale. Il y travailla quelques années. Ennuyé de ne point trouver dans son pays les encadrements dont il avait pris l'habitude, il résolut de les faire venir de Paris. Il s'adressa à son ami Fantin, le priant de vouloir bien se charger de ces envois. Mais comme la dorure payait à l'entrée des droits de douane, Scholderer recommandait à son camarade d'insérer dans chaque bordure une toile quelconque recouverte d'un barbouillage, pour que l'objet ne fût pas considéré comme un objet neuf. Fantin s'acquitta de la commission et à merveille. Mais il garnit ces cadres de toiles fraiches et, trop heureux d'avoir des surfaces à couvrir, il y peignit résolument divers sujets, au fur et à mesure des envois qui lui étaient demandés. Le portrait dont nous parlons aujourd'hui était du nombre, comme aussi celui de Grenoble.

Quand Fantin, plus tard, revit à Londres Scholderer, celui-ci voulut lui restituer ce qu'il appelait justement des chefs-d'œuvre. Fantin rit et protesta. Mais à la mort de cet artiste, il y a peu d'années, il prévint M. Templaere, pensant être utile à la veuve. Et c'est ainsi qu'est revenue en France une glorieuse peinture, que nous devons ajouter au catalogue de l'œuvre d'un grand artiste, et qui, cependant, n'avait eu d'autre ambition, en portant la vie sur un carré de toile, que de fermer les yeux à quelques gabelous d'Outre-Manche sur une marchandise sujette aux tarifs protecteurs !

Léonce BÉNÉDITE



ARTISTES CONTEMPORAINS

EDGAR DEGAS



L'impressionnisme nous apparaît seulement maintenant avec ses véritables caractères : son nom, inexact et vague, imposé par les circonstances, désigne moins une évolution dans la technique picturale que la manifestation spontanée d'un groupe d'indépendants, que l'amitié, la raillerie publique et leur commune aversion pour l'enseignement de l'École réunirent sans identifier leurs œuvres. De cette constatation M. Degas sera le témoin le plus autorisé : il a été l'ami, le compagnon d'armes de Manet, de M. Monet, de M. Renoir, comme M. Fantin-Latour ; et, pas plus que ce dernier, il n'est un impressionniste.

Fondé sur la négation de toute école, l'impressionnisme n'est pas une école. C'est un âge de la peinture, et un retour au goût et au style français, un mouvement traditionnel, j'allais dire nationaliste, en tous cas classique, et cela n'est compris que depuis peu. Contre un académisme internationaliste, gardien sans mandat valable d'un art français auquel il imposait une esthétique de Procuste, le libre génie de la race s'est levé. Quelques grands coloristes et dessinateurs l'ont incarné, chacun selon sa manière : celle de M. Degas ne ressemble à aucune autre.

Des deux recherches capitales qui passionnèrent ces hommes, l'étude de l'atmosphère et l'étude du caractère de la vie moderne, la seconde seule a sollicité M. Degas. Peintre, né avec la perception des plus subtiles variations de la couleur, il l'a inféodée constamment à l'analyse psychologique. Issu d'une génération qui fit un immense effort littéraire vers la vérité, il y a trouvé des émules, mais non son maître. Les plus fortes analyses de Flaubert et des Goncourt ne dépassent pas la puissance expressive de son dessin. Il y a en lui au plus haut degré les facultés du biologiste, du psychologue. Esprit raffiné, caustique, triste, trouvant une joie amère dans l'implacable constatation du vrai, il a aimé la vie sans illusion, parce que là se satisfaisait sa passion d'observer. Rien de caricatural, de lyrique, de pamphlétaire dans cette intelligence : la vision impartiale, froide, claire, de ce qui est, avec une mesure absolue, une impassibilité presque effrayante, auprès de laquelle l'ironie de Thomas Graindorge semble prendre parti avec une véhémente indignation. L'art de M. Degas est abstrait : c'est un diagnostic qu'un de ses tableaux. Il en résulte une émotion intellectuelle que lui seul peut-être donnera. L'homme, digne de toute estime pour la noble intégrité de sa vie, son insouci de la gloire, son labeur et sa discrète fierté, passe pour morose et redoutable : on le dit misanthrope, et jamais un de ses mots ne manqua la cible de mépris où il clouait quelque vanité contemporaine. Mais aussi ne cite-t-on aucun mot de M. Degas qui soit injuste — les injustes ne sont pas de lui ; en réalité, on ne sait pas quelle délicatesse froissée s'abrite derrière cette ironie.

M. Degas a énormément produit. Une étude sur lui est de la plus grande difficulté : il y faudrait presque son intelligence, et personne ne la possède. C'est pour la clarté de ce court morceau que nous nous résignerons à spécifier quelques phases dans l'évolution de ce grand créateur que le public connaît mal, et qui ne sera mis à son vrai rang que plus tard. M. Degas a commencé par montrer un certain nombre de peintures, d'un style absolument sobre, des têtes, des figures isolées, comme la *Mendiante* (chez Durand-Ruel), ou la tête extraordinaire que possède sa seule élève, miss Cassatt. Études en gris et noir, d'un caractère sévère, d'une aridité de primitif : c'était l'époque où le peintre était l'ami de Gustave Moreau, et communiait avec lui dans l'admiration de l'école lombarde. Là déjà se prouve une maîtrise du dessin, un classicisme absolu, mais aussi une

insensibilité étrange qu'atteste plus encore le *Bureau d'un magasin de cotons à la Nouvelle-Orléans*, où la perfection des vêtements noirs, des cotons blancs, des boiseries grises et de leurs jeux de couleur, n'a d'égale que l'insignifiance du sujet. De cette époque datent aussi d'admirables copies de Ghirlandajo. Toute la lente préparation de M. Degas à l'expression de la vie moderne témoigne d'un travail acharné, d'une méthode



PLACE DE LA CONCORDE.

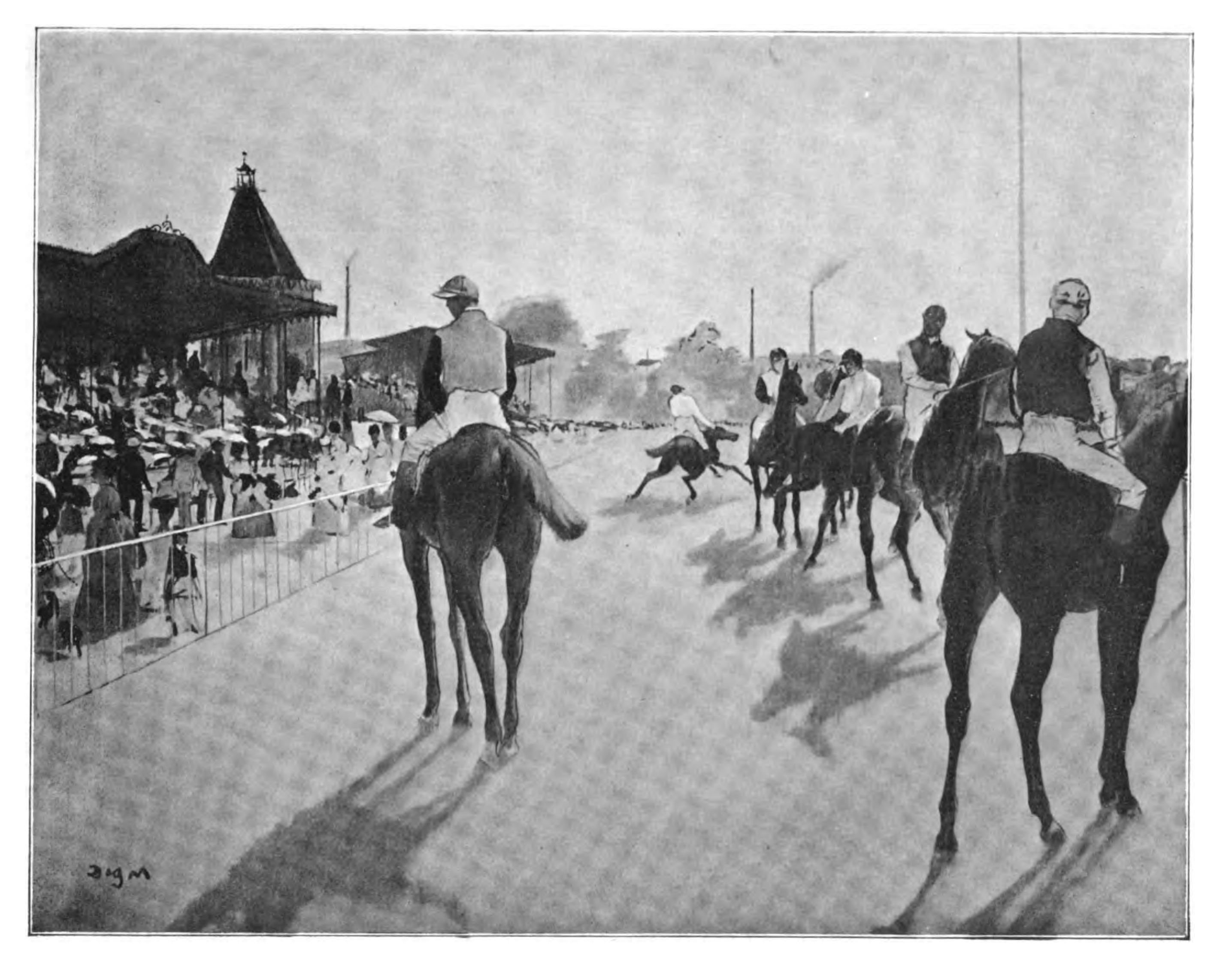
rigoureuse, excluant la spontanéité de la jeunesse, et beaucoup de ses œuvres récentes semblent plus jeunes, plus instinctives que ces premiers tableaux, où le dessin a la sécheresse d'un document.

Au contraire des impressionnistes, qui s'enivrèrent de la lumière changeante, s'installèrent en pleine nature avec la joie d'écoliers en vacances, et improvisèrent délicieusement tout un art, M. Degas, patient, défiant de soi, n'en vint que par degrés à l'art qu'il sentait lui convenir. La série des scènes de courses fut le prélude de son art véritablement individuel. On y trouve une curieuse alliance de ses qualités foncières avec

une tendresse spéciale dans l'interprétation du paysage : les chevaux, les jockeys, sont traités avec une science magistrale du dessin, et du dessin cherché dans l'analyse minutieuse du mouvement, dans la notation de l'instantanéité. La répartition des groupes dans l'espace, leur présentation, leurs distances, sont d'un tact et d'une intuition qui révèlent déjà chez M. Degas les deux qualités les plus hautes, la science des valeurs et l'entente de la composition rythmique. Il y a là des notations d'une subtilité rare dans les robes lustrées des chevaux, les casaques bariolées, les blancs ou les bleus d'une qualité si fine, un don de la vie et du geste vrai, un sens aigu de l'élégance animale. Mais le paysage surprend par sa coloration adoucie : ciels de perle, laiteux et diffus, dans la neutralité chaleureuse des atmosphères de belles journées, horizons



Deux Danseuses au foyer
Pastel.



Le Défilé avant la course.



imprécis, vastes pelouses d'une verdeur discrète, tout se présente avec une simplicité, une clarté harmonieuse où les silhouettes sont baignées. Le faire de ces petits tableaux de courses est à la fois minutieux jusqu'à évoquer les Hollandais, et large, gardant la désinvolture et la saveur d'esquisse d'une vision rapide à qui rien n'a pourtant échappé. L'agrément vif des attitudes surprises, des raccourcis, se tempère par la sérénité de l'enveloppe aérienne ; cela est osé et mesuré, véridique, décoratif et charmant, traité par tons entiers, sans éclats inutiles. Rien, dans ces œuvres, n'eût pu mécontenter même le plus académique des peintres, hormis deux principes qui s'y affirmaient nettement : l'amour du plein air et l'étude de son influence sur le ton local, et le désir de trouver, par l'expression du caractère de la vie moderne, un dispositif spécial de la composition, une mise en cadre inattendue.

C'en fut assez pour désigner M. Degas à la réprobation des jurys, dont il se soucia peu, d'ailleurs. Ses sympathies, tout à fait distinctes de ses intentions personnelles, le portèrent, comme M. Fantin-Latour et comme Whistler, vers Manet et ses amis, parce que c'étaient des indépendants, des oseurs, des calomniés, et qu'ils étaient résolus à définir la beauté caractéristique de leur temps, au lieu de la désavouer au profit d'une esthétique transmise par l'école. M. Degas partagea la mauvaise, puis la bonne fortune de ses amis devant l'opinion, et ses amitiés restèrent intactes. Mais son génie n'emprunta presque rien au leur dans le domaine des recherches chromatiques, sinon dans quelques paysages, et l'on peut dire que, dans le domaine du dessin expressif et de la composition, il a été leur maître à tous, avec Manet ; encore son œuvre, développée longtemps après celle de ce grand initiateur, en a-t-elle dépassé les glorieuses prémisses pour devenir pleinement originale et, par certains côtés, inimitable. La vie publique de M. Degas fut, comme celle de tous ses amis, d'ailleurs, vide de faits. Ces artistes longtemps réprouvés n'ont pas plus d'histoire que les peuples heureux ; ils ont peint, ont été bafoués, puis tolérés, puis comblés d'éloges, et c'est à peu près tout ce qu'on dira d'eux. Né le 19 juillet 1834, M. Degas s'abstint des Salons. Après un voyage en Amérique, il participa aux premières expositions privées que les impressionnistes organisèrent, notamment rue Le Peletier, puis se retira tout à fait : il n'avait ni le goût du rôle de chef d'école, ni le

tempérament combatif de Manet. Sceptique à l'égard du bien fondé de la critique, amoureux de la retraite, indifférent à la gloire qui, d'œuvre en œuvre, rehaussait son nom dans la pensée d'une élite, il céda ses toiles à des particuliers ou à des marchands. Soucieux avant tout d'indépendance et de solitude, il s'isola. Les musées étrangers, les plus renommées collections européennes, s'enorgueillissent de ses œuvres, et l'adoption du legs Caillebotte en a introduit sept au Luxembourg. Son influence est immense, et on a très peu écrit sur lui ; son renoncement hautain n'a guère donné plus de prise à l'éloge maladroit qu'à la médisance, et il est à la fois célèbre et mystérieux, l'un de ceux dont on a pu dire « qu'ils travaillaient pour les musées sans qu'on en sût rien ».

Les tableaux de courses montraient déjà en M. Degas l'évolution de sa froideur primitive vers une notation plus émue de la vie, de son impeccabilité austère vers une science aussi complète, mais moins rigoureuse, plus sensible à l'ambiance. La révélation de la série des danseuses marqua la pleine maturité de son esprit et de son savoir.

Ce sont là des œuvres qui atteignent à la profonde beauté par les qualités picturales, et à la profonde vérité par les qualités psychologiques : beauté et vérité qui font penser, qui ont la cruelle attirance du réel pour les natures sincères. Ici, rien de factice, rien de mensongèrement idéalisé ; qui n'a pas senti le charme haut et triste de constater le vrai n'aimera pas cette peinture. La danseuse est là, véridique. Fille du peuple, destinée à figurer anonymement dans des foules pour réjouir les yeux du public, elle est là dans la nudité de son âme et la vulgarité de sa chair, définie par un impitoyable analyste, qui note ses mains lourdes, ses grosses jambes, ses clavicules saillantes, sa gorge basse, son masque canaille, sa chlorose, son effronterie, sa bouche mal meublée d'où l'on entendrait presque sortir la voix éraillée et faubourienne, toute son anatomie souffreteuse d'être mal nourri, son expression cynique, gouailleuse, ou soudainement et sournoisement soumise au régisseur, qui dispense les amendes et caporalise rudement parmi ce petit monde plébéien, vicieux et anémique. Ce n'est pas la danseuse-étoile, fulgurante, reine du luxe et de la mode, que peint l'artiste penché sur la tristesse caractérisée du plaisir moderne ; c'est le *rat*, le ballet des « petits pieds sales », le bataillon sans gloire qui fait masse contre le décor. Le peintre, ironique et impartial, étudie ces êtres

tels que les montre le jour blafard des grandes salles de répétitions, baignées de la froide clarté des vitrages. Il les montre avec leurs chaussons, leurs jupons, travaillant devant le régisseur qui, en pantoufles, le mouchoir pendant à la poche, rythme du frappement de sa grosse canne leurs exercices pénibles, leurs torsions, leurs assouplissements. Tout est dit avec une exactitude férocement spirituelle ; le contraste de la fausse grâce



La Leçon au foyer.
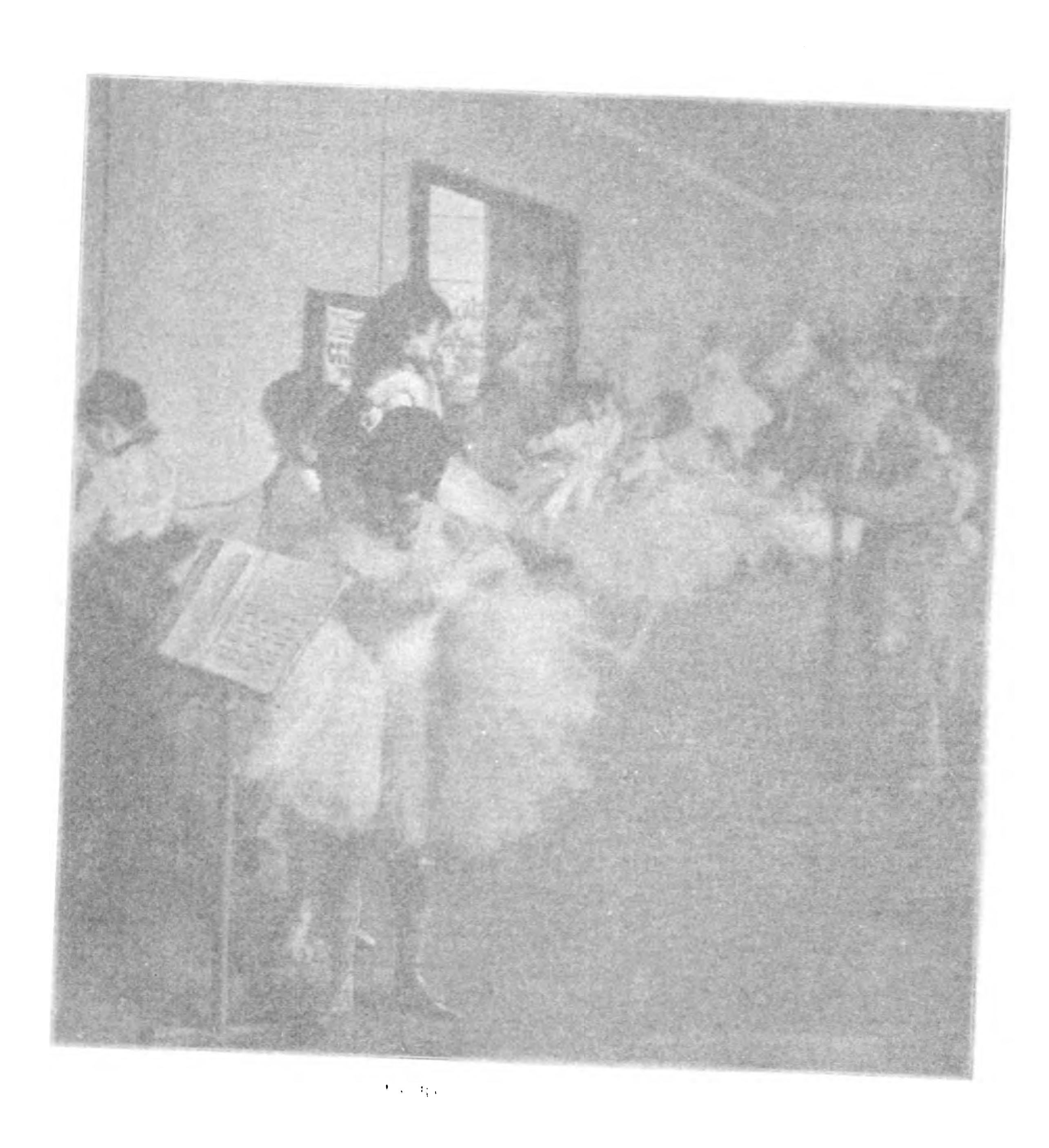
des poses apprises et de la réelle laideur des êtres et du lieu se décèle avec une sarcastique amertume, et pourtant rien n'est caricatural. La satire est incluse dans l'expression du vrai. Mais cet être simiesque, qu'on trouve ici perché sur un piano, là se mirant ou rattachant sa chaussure, là s'ennuyant sur un banc dans un corridor auprès d'une de ces Madame Cardinal que le génie incisif de M. Degas a peintes avec un humour incomparable, cet être laid, chez qui pourtant il a noté sans injustice tel mouvement gracieux, tel détail de chair jeune ou telle inflexion jolie de l'âge
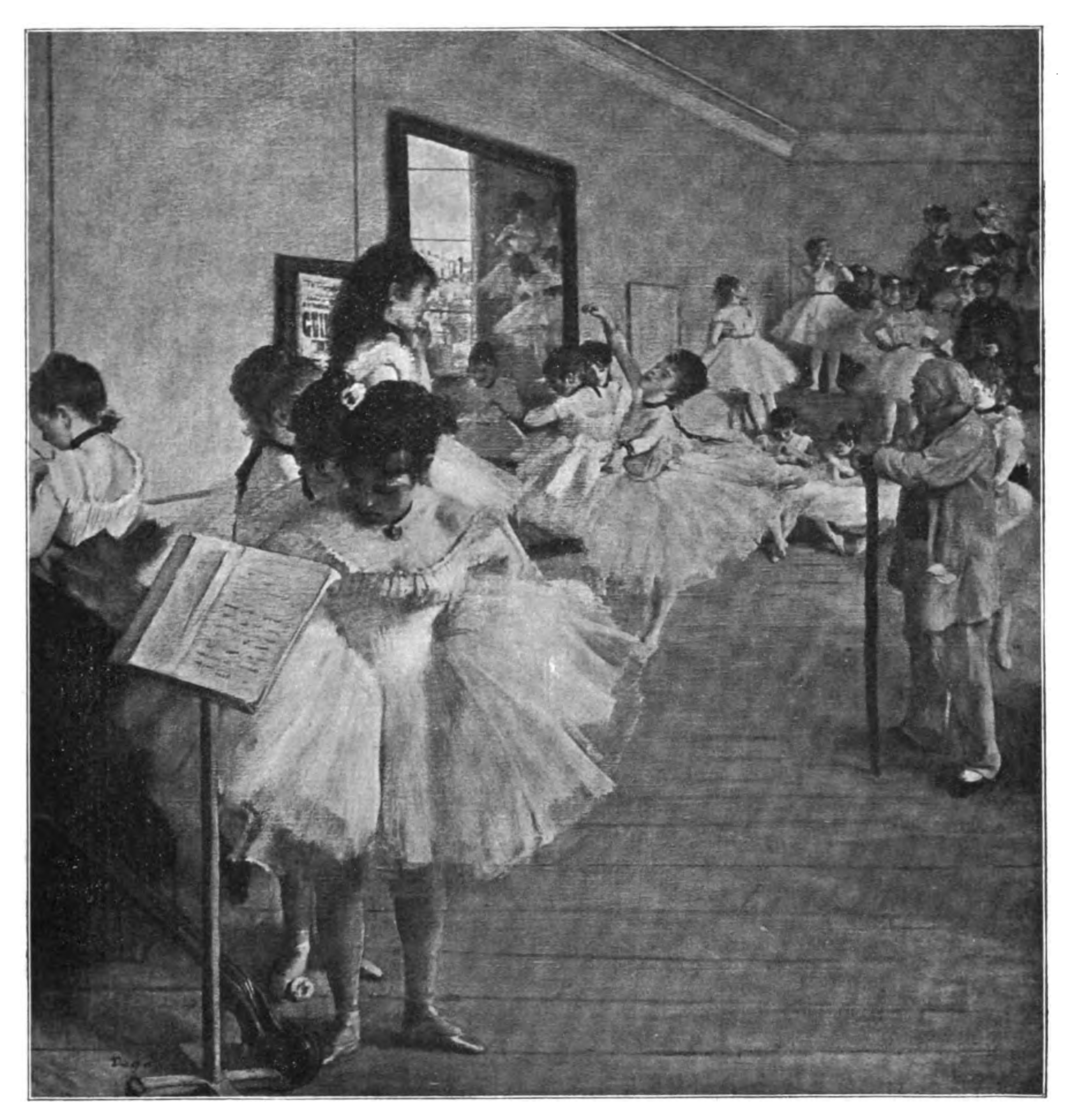
ingrat, cet être chrysalide dont le public ne connaît que le papillon voletant le soir sous la lumière, il nous le montre transfiguré ; quelques clinquants, un ruban, une fleur, l'irradiement électrique, le feu de Bengale d'une apothéose d'opéra, la chaleur, l'émotion vaniteuse, l'espoir de plaire, l'offre de tout soi-même, et voici la transformation, le triomphe de la facticité, l'éblouissement des gazes, l'éclair des dents, le rose des lèvres, la volupté promise par l'envol des bras ouverts, le vertige de l'orchestre en tempête éparpillant les danseuses sur la scène comme des fleurs de pêcher dans un coup de vent ! Les verdures peintes sont fleuries de ces calices blancs et roses, l'illusion de la féerie efface les laideurs du vrai jour.

L'étude seule des œuvres peut faire mesurer tout ce que M. Degas a mis d'esprit, de psychologie, de science dans cette série extraordinaire. Presque toutes ces toiles sont des chefs-d'œuvre de peinture : la qualité savoureuse des blancs, la finesse des lumières, la légèreté des ombres, la composition, sont d'une indéniable maîtrise. Jamais on n'avait conçu de cette manière la disposition des groupements, leur enchaînement décoratif, leur rythme, l'arrangement des premiers plans. Tout est significatif, imprévu, et profondément logique ; tout est exprimé dans sa matière propre, tout s'ordonnance avec le goût le plus net. Salles grises, robes blanches, piano noir, une ou deux notes roses ou jaunes, avec cela se construit une harmonie absolue. Le dessin d'une nuque, le mouvement d'une jambe impatiente, la cambrure d'un jeune torse, la maigreur élégante d'un bras, emportent l'admiration ; tout est caractéristique, un coude, un genou, un nez, jusqu'à un angle de mur ou une ombre, tout définit le détail en concourant à l'ensemble, et il n'existe pas de roman de mœurs qui ait mieux synthétisé un milieu, comme il n'existe pas de peintre moderne qui soit plus savant et qui ait plus de style. Mais ces chefs-d'œuvre techniques sont aussi des chefs-d'œuvre d'observation caustique, désenchantée, amère, bien que l'artiste s'interdise les déformations et contienne la signification morale de l'œuvre dans les limites inflexibles du vrai, comme ne l'ont fait ni Forain, ni Toulouse-Lautrec, ses disciples[1]. L'humour de cette œuvre résulte uniquement du contraste entre la perfection picturale et le sujet lui-même : rien à y ajouter, l'insistance même

1. M. Forain et M. Alexis Rouart sont, avec Miss Cassatt, les seuls amis de M. Degas dont on puisse dire qu'ils furent ses élèves, en ne prenant aucunement ce mot dans son sens habituel.

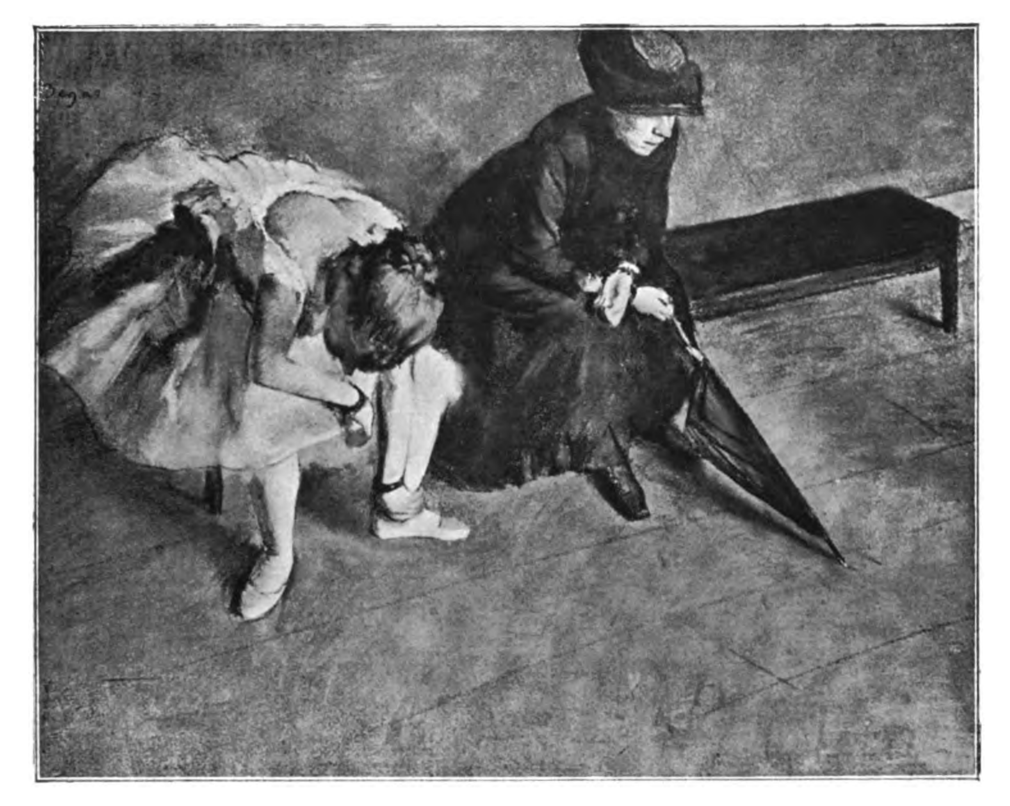






La Répétition du ballet.

sur tel point risible ou navrant est superflue ; le sujet, considéré absolument par un œil qui sait tout voir, révèle lui-même tout ce que nous devons en penser, et, sous l'apparente froideur de cette vision réaliste, qui semble enregistrer mathématiquement, se devine l'intention railleuse, l'ironie presque effrayante de M. Degas. La *Danseuse chez le photographe*, par



L'ATTENTE (Pastel).

exemple, restera une pure merveille satirique, classique par la profonde science qui extrait le maximum de sensations et de pensées du minimum de moyens extérieurs : un atelier nu, dont les vitres laissent voir un paysage de toits, une grande fille prenant, dans cette lumière froide, la pose qui fait son succès du soir, un pan de psyché, c'en est assez pour tout dire : il y a là un acte entier d'Henry Becque, ce Degas du théâtre, et il y a aussi une merveille de dessin et de tonalité, rien de vulgaire, rien d'appuyé, la sobriété du grand style et, dans le ridicule, un charme.

La *Danseuse-étoile* du Luxembourg, la *Répétition au foyer* (collection Camondo), telle œuvre chez M. Rouart ou M. Jacques Blanche, témoigneront du sens de beauté non pessimiste de cet observateur exceptionnel, qui serait le Debucourt contemporain, s'il n'était par surcroît un grand peintre et non un petit-maître, s'il n'avait à volonté inféodé le détail à la grande ligne, l'anecdote à la composition de haute allure dans des proportions restreintes. Mais ses facultés de physiologiste devaient trouver dans l'étude de la femme nue un motif plus capable encore de les manifester. Là, débarrassé même de l'intérêt anecdotique, le dessin de M. Degas, en face de la figure humaine dans son unité, devait s'élever à la véritable grandeur expressive.

Il a apporté, dans l'examen de ses femmes au tub, de ses baigneuses, de ses femmes à leur toilette, la même ironie discrète, mais intensément sous-entendue, la même puissance analytique, la même originalité dans la présentation, mais il y a joint quelque chose que ses autres œuvres ne contenaient pas : un sentiment si vif des volumes, des consistances, des plans, que ses nus ont une massivité statuaire, qu'on en voit avant tout la masse organique et non la couleur, d'une telle manière qu'ils font penser à Rodin plutôt qu'à d'autres peintures. M. Degas a conçu la femme nue moderne avec la nuance que ces mots accouplés semblent absurdes de contenir : la femme nue moderne n'a, en effet, rien de la femme nue esthétique, c'est un être qui n'a plus l'habitude d'être nu, sinon dans une chambre, et que nous n'avons plus l'habitude de voir esthétiquement, soit qu'elle s'isole pour le bain, soit que d'autres motifs nous la montrent, qui n'ont avec l'esthétique que des rapports indirects. Un être qui n'a plus l'habitude de la nudité ne sera jamais qu'un être déshabillé, et, d'être vu, l'orgueil en lui sera primé par la gaucherie. Cette gaucherie de la créature ordinairement vue attifée, accoutumée aux étoffes et ayant calculé ses mouvements pour les faire valoir en s'en rehaussant, cette gaucherie de la créature dont le mystère de la toilette accroît notre désir, et qui se trouve désarmée et animale tout à coup, M. Degas l'a notée avec une subtilité troublante, et il y a découvert de multiples prétextes aux modifications des mouvements. Là son étude s'est raffinée amoureusement, là sa passion du diagnostic s'est concentrée. Une femme nue peinte par lui vaut tout un livre. On peut, à sa façon de saisir un linge ou de relever ses

cheveux sur sa nuque, deviner si c'est un être pudique, ou une nerveuse, ou une femme peu gênée d'être vue nue ; on l'ausculterait. Sa chair porte les traces du corset et des plis du linge ; on sait ce qu'elle serait dans la rue, on reconstitue ses pensées. Elle est tout entière élucidée par ce merveilleux dessin qui poursuit le tracé d'une veine, d'un réseau nerveux, exprime le grenu de la chair de poule sur la peau lotionnée d'eau froide,

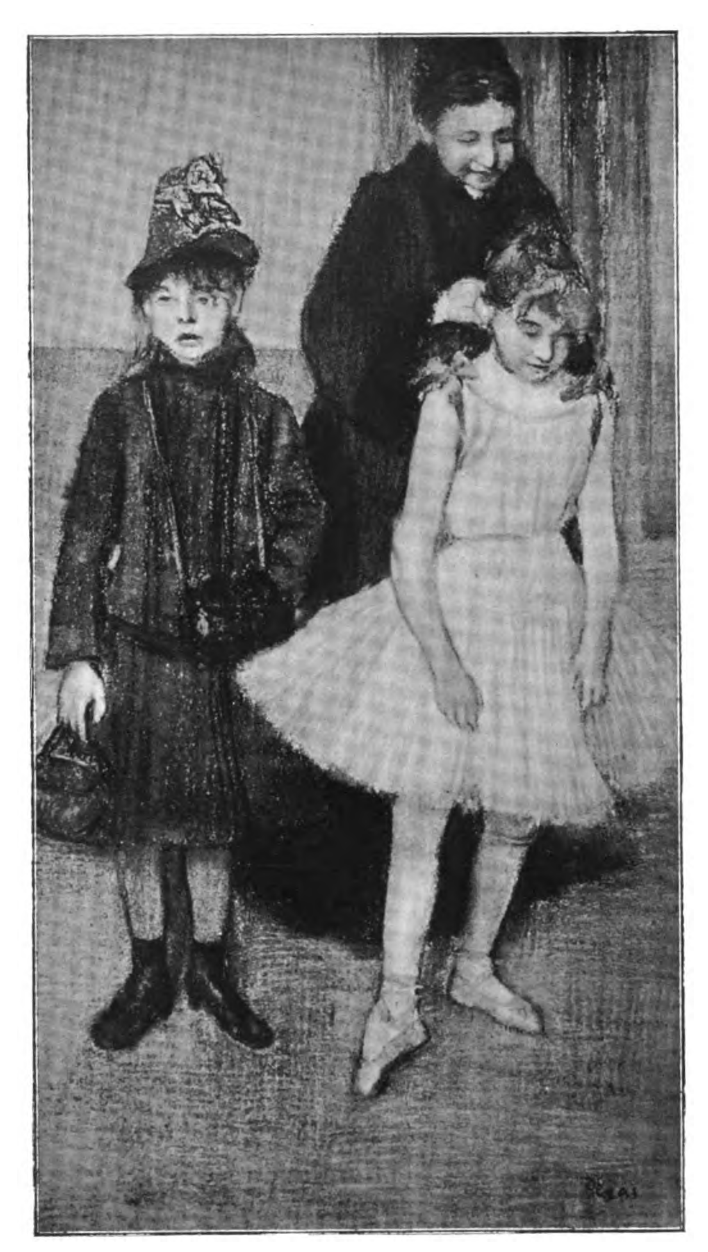


UN CAFÉ, BOULEVARD MONTMARTRE
Pastel (Musée du Luxembourg).

et pourtant ne nuit en rien à la largeur des plans, à la grande silhouette définissant les volumes. Alentour rôde une atmosphère chaude, moite, lourde, emplie de silence et d'odeur féminine ; mais, sauf quelques accessoires, tub, brocs de porcelaine, pans d'étoffes à fleurs, lingeries, rien n'existe dans le tableau, sinon le torse ou l'entière nudité qui l'emplit : tout se devine par réciprocité avec l'être, qui est le seul sujet.

Ces nus de M. Degas, si différents des nus d'atelier ou d'école, ne symbolisent rien. Ils n'ont de raison d'existence que dans la vérité même de leur étude. Ils prennent alors la consistance du bronze, la force qui les

condense impressionne. Ce sont des entités affirmées avec une volonté et une sûreté dignes des vieux maîtres primitifs du réalisme. Il y a quelque chose de sombre dans cette beauté, une tristesse hautaine dans ces gris et noirs. Ce sont bien là les œuvres d'un homme profondément compréhensif, à qui toute illusion est irrespirable, et qui « voit les choses comme elles sont ». Formule effrayante sous son apparente banalité, don admirable et fatal de pouvoir réellement fixer une minute de l'évolution continue des apparences vitales, don qui interdit le rêve et défend à l'artiste d'être indulgent à soi-même ! Ce qui est tracé là, dans ces peintures, c'est l'expression d'un instant de la vie : et de l'évidence même de ces aspects résulte un trouble qui grandit avec l'examen. Tout ce qu'il y a derrière ce qu'on voit, tout ce qui est « la réalité seconde », c'est-à-dire l'essentielle, est



La Famille (Pastel).

suggéré par ces œuvres. Elles ne sont pas de minutieuses copies des détails, de ce qu'on pourrait appeler l'épiderme de la vie : elles en expriment avec largeur et style les états essentiels, et elles les expriment si nettement que du même coup on pense à ce qu'elles masquent, au monde de pensées, de lois générales, d'invisibles et indicibles conditions qui s'étend derrière les choses représentées. Le réel, ici, c'est le profond, exprimé avec austérité, et c'est là ce qui sépare totalement M. Degas de l'art anecdotique, c'est là sa beauté, c'est là aussi ce qui fait peur aux esprits superficiels qui l'abordent en croyant trouver un peintre de chevaux, de danseuses et de nudités, et ne contemplent de toutes ces choses que la vision recréée, grandie, stylisée, haussée à la synthèse.

La puissance du beau classique, tel que précisément l'a résumé Ingres dans ses admirables synthèses linéaires, suffit ici à mériter le respect de ceux qui contesteraient cette conception trop réaliste de la femme. Ce qu'on appelle la beauté féminine, c'est-à-dire tout ce dont l'amour et la tendresse sentimentale parent l'animal humain, est inféodé par le peintre à la beauté picturale elle-même, la seule dont il ait souci. L'expression magistrale du vrai, il ne faut rien demander de plus à M. Degas : il la veut, il n'aime qu'elle, et il ne vibre pas plus devant une forme que devant une autre. Une forme, un volume, quels qu'ils soient, mettent en jeu ses facultés, on ne saurait distinguer ses prédilections. Tout au plus remarquera-t-on qu'il préfère peindre des torses nerveux et minces, parce que le relief plus visible des muscles flatte davantage sa passion d'anatomiste. Ses peintures ne disent rien de son âme : c'est un abstrait, un exact, on ne sait rien de lui, ni son plaisir, ni son émotion, mais quel extraordinaire dessinateur ! Quelle puissance dans cette impassibilité ! C'est par là que M. Degas mérite d'être rapproché de certains maîtres révérés par l'École, et quand on trouvera plus tard quelqu'un de ces dos de femmes, on présumera qu'il est dû à l'un des plus savants et des plus austères classiques qui aient jamais, auprès des sensuels, des passionnés et des décoratifs, poursuivi l'étroit, mais intense idéal de la perfection du morceau. Art chaste, amer, sarcastique, singulier, déconcertant, mais art absolu, l'art de M. Degas touche à deux ou trois points de la vie : mais il ne s'est circonscrit que pour mieux pénétrer, et là où il a touché, un peu à la façon d'une brûlure, là personne n'aura plus à toucher, personne n'effacera sa marque indélébile. Nous

pouvons désirer autre chose, regretter le lyrisme, l'enthousiasme, le rêve, en venir à être presque irrités de cette vision implacable qui ne fera grâce à aucune illusion; mais le prestige de la perfection est là, obstiné, intact, et ce n'est point la perfection d'Ingres, avec ses tendances à la correction bourgeoise ou au pompeux, c'est une perfection qui rend inquiet, parce qu'elle révèle le fond des choses, avec tout ce qu'il sous-entend de décourageant. Comme ceux de l'horreur, et mieux qu'eux, les charmes du vrai n'enivrent que les forts : et c'est de là qu'est venue l'impression de pessimisme satirique que M. Degas a donnée, tant il est malaisé d'accepter le vrai sans y voir l'accentuation triste de la vérité qu'on incline toujours à penser plus plaisante. Cette impression, que la vie ordinaire, avec son habituel système de compensations, donne et reprend tour à tour, on la trouve condensée et renforcée lorsqu'on aborde l'œuvre de ce singulier, rude et amer génie, qui ne s'est jamais soucié d'arranger le vrai et de lui prêter du charme, estimant sans doute que rien n'est plus triste que le faux agrément, plus laid que l'inexact, et qu'il aura toujours assez d'amis dans le petit nombre des ennemis du mensonge.

Quelques exquises notations de la vie contemporaine achèveront de caractériser la qualité de cet esprit et de cette peinture : par exemple, le *Café* (musée du Luxembourg), où des silhouettes de filles sont si intensément révélatrices de toute une classe sociale, sur un fond de lumières et d'ombres d'une ténuité, d'une légèreté d'indication surprenantes. De là le talent de M. Forain, indéniable, mais non original, est sorti tout entier, ou encore de ce petit chef-d'œuvre d'humour qu'est le pastel des *Figurants* (Luxembourg), où chaque touche est un trait d'esprit, ou encore de ces études de blanchisseuses, qui sont ce que l'art moderne a peut-être produit de plus osé, de plus juste et de plus étonnant pour la notation des gestes, la mise en place, la signification des types, la précision violente du caractère et, en même temps, la « distinction » des valeurs et des relations tonales, si je puis me servir de ce mot galvaudé. C'est bien à dessein que je l'écris. M. Degas, par la beauté de la ligne et des harmonies, a ce privilège d'ajouter immanquablement quelque chose de rare et d'élevé à des sujets, qui, interprétés par tout autre, encourraient le reproche de « bassesse » cher à la critique de jadis. Devant tel corps où se constate la veulerie, la déformation, ou la souillure d'un abus professionnel, au décor

suspect d'une chambre sans intimité, l'observation cruelle du peintre



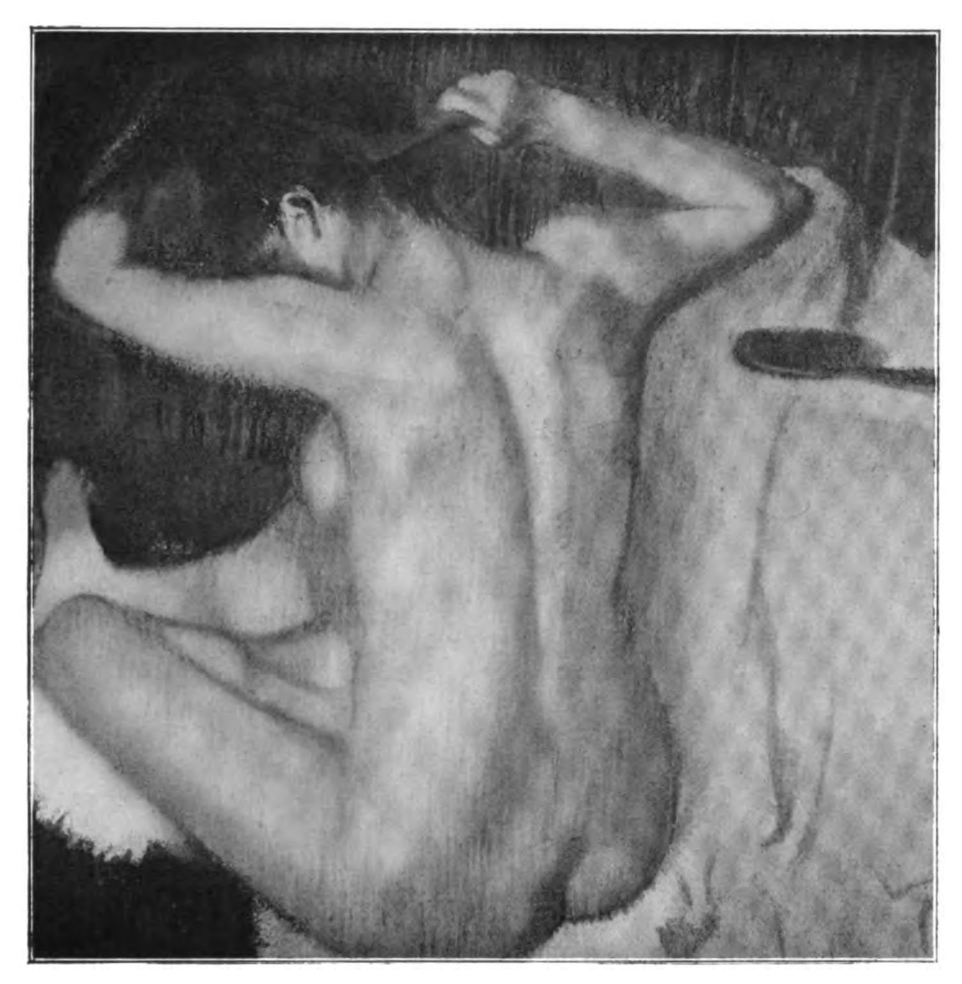
LA DANSEUSE-ÉTOILE
Pastel (Musée du Luxembourg).

nous impose l'admiration de valeurs puissantes, ou nous intéresse par la préciosité de la technique, qui atteint parfois à la subtilité raffinée. Pastel-

liste incomparable dans l'époque, M. Degas, sur un simple papier Ingres, réalise des prodiges avec son exécution par hachures verticales, ou, dans de minuscules études, comme l'audacieuse petite *Femme à la toilette* du Luxembourg, par d'incompréhensibles mélanges de poudres égratignées d'eau-forte, de crayon noir, par de brusques interventions de tons étalés, transparents comme un lavis et surchargés d'arabesques. Le mystère du procédé rehausse, ironiquement encore, le sujet brutalement évident. M. Degas a poussé plus loin, s'il se peut, cet amour de la complication technique dans ses paysages au pastel. Et là seulement peut-être se dévoile un peu de son âme. Rien de moins réaliste, de moins asservi à la vision directe, que ces aspects de nature où se jouent de radieuses tonalités orfévries, où un champ, un bout d'horizon, une silhouette de colline à la limite d'un ciel, deviennent les prétextes d'harmonies versicolores, de moelleux écrasements, assourdis et chauds comme un tapis d'Orient, avec de soudains miroitements de soierie. Ces paysages sont les caprices d'un grand coloriste qui, dans sa peinture à l'huile si simple, comme dans ses figures au pastel plus complexes, s'était volontairement limité au gris et au noir pour exprimer les valeurs, ne se permettant que secondairement le rehaut de quelques tonalités discrètes.

Caprices savoureux et chatoyants, qui prouvent à quel point un maître peut se libérer et se renouveler lorsqu'il est vraiment fort : en cet art un peu terrible, ces paysages apparaissent comme des sourires ; ce sont les indices d'une propension au songe chez un homme dont on eût pensé qu'il ne rêvait jamais, et ce sont aussi les seules œuvres où M. Degas montre, par ses harmonies de tons fragmentés, quelque affinité aux préoccupations de chromatisme de ses amis impressionnistes. En tout le reste, c'est un classique, et des plus sérieusement volontaires, de pure lignée française par sa passion du vrai, son amour du moment où il vit, son goût pour la caractérisation, son humour contenu, l'acuité de ses dons psychologiques ; classique, et j'y insiste d'autant plus que l'apparence dément ce mot et cette idée. Les peintres d'école, en secret, n'y contredisent pas. Pour les plus brillants d'entre eux, l'œuvre de ce grand solitaire est un exemple. Tous le savent très fort de la vraie force, et cet homme qui vit à l'écart, pas même décoré, les hante. Quelqu'un qui tient de près à M. Degas me racontait qu'un jour, dans un salon où se trouvait un membre de l'Institut,

celui-ci se récria au nom de Degas : « Eh quoi ! vous le connaissez ! Parlez-m'en. » Et comme l'ami, surpris, concédait courtoisement : « Je n'eusse point cru, monsieur, que ce nom et cette œuvre vous... — Et



La Toilette (Pastel).

comment, répondit le peintre académique, serais-je assez sot pour ignorer que Degas est le premier dessinateur du siècle ? — Mais... aux Salons, vous le refuseriez, vous et vos collègues... — Oui, oui, se récusa l'illustre officiel avec quelque gène, mais les Salons, le jury, cela n'a pas de rapport... enfin, c'est tout autre chose »... Lors de l'acceptation du legs

Caillebotte, qui déchaîna les fureurs, il est à remarquer que le seul nom de Degas ne fut pas agrémenté de quolibets. A Monet, Pissarro, Renoir ou Sisley, les pires invectives furent prodiguées ; il est impossible de trouver trace, dans les journaux de l'époque, d'une seule phrase désobligeante à l'adresse de M. Degas. On n'en dit rien, mais tous savaient qu'un maître était là, et un maître classique, capable d'entrer à l'École et d'y donner des leçons aux plus forts ; nul n'eût osé le contester, on jugeait prudent de s'en taire, car la discussion eût conduit à reconnaître en de telles œuvres la filiation évidente des grands traditionalistes. En d'autres occasions, on a plaisanté les « taches » de Sisley et de Monet, donné à Renoir des conseils sur le dessin, avec la désinvolture qui est le propre des échotiers ; mais le silence fait autour de M. Degas est significatif. Ce silence des incompréhensifs est comme l'ombre de la gloire.

Esprit littéraire, certes, si l'on veut consentir à évoquer La Bruyère et les Goncourt, ou plutôt celui-là dans les décors de ceux-ci, esprit dont on ne saurait dire qu'il est désenchanté, puisque rien ne lui plaît au degré d'une constatation juste, esprit d'une impeccable tenue, ni vaste ni altier, mais corrosif à force d'analyse, envisageant peu à la fois et n'errant jamais ; peintre d'une valeur prestigieuse, harmoniste sans défaillance, et à coup sûr l'un des plus grands dessinateurs de l'art français, dessinateur ayant amené l'art à la rigueur mathématique, tout en lui laissant sa verdeur et sa saveur d'instantanéité ; théoricien ayant créé une composition nouvelle dont tout le dessin contemporain s'inspire, et ayant défini, avec une perspicacité digne des plus beaux Japonais, les rapports des lignes mobiles d'un être avec les plans immobiles du milieu où il est placé ; voilà ce qu'on peut dire de M. Degas, surprenant maître du mouvement, et quand on en aura dit tout cela, on n'aura rien fait pour définir, avec des mots qui échouent, le charme unique d'amertume, de tact, de vérité, qui se dégage de son œuvre, avec on ne sait quel mystère dans l'évidence.

CAMILLE MAUCLAIR





LE XVIIIe SIÈCLE

À

VERSAILLES

Certains noms illuminent le souvenir avec la majesté d'un soleil d'automne : Versailles, entre tous, a gardé ce pouvoir évocateur, à tel point que les plus augustes voyageurs se font un noble plaisir de rendre visite au sanctuaire imprégné de l'âme du passé.

L'éloquence du décor ne dément pas le prestige du nom : quelle évocation profonde, en effet, depuis le simple rendez-vous de chasse de Louis XIII, « petit château de cartes alors », bâti par un monarque ennuyé de s'arrêter le soir à l'auberge ! Saint-Simon, malicieux, ajoute que les « petites parties » de son royal fils, plus amoureux, ont fait naître avec le temps ces « bâtiments immenses », ces « logements infinis », bien disposés pour asservir toute une cour; mais, comme disait à propos le père de Mozart, en 1764, « vous n'attendez sans doute pas de moi que je vous peigne Versailles ! » Après les révolutions, Louis-Philippe a fait un musée d'un palais désert : en 1837, il le consacrait « à toutes les gloires de la France ». Le résultat fut moins heureux que l'intention, car le roi des Français était plus patriote qu'artiste... Il restait à mettre un peu d'ordre, un peu d'art

surtout, dans ce chaos monotone de grandes machines belliqueuses et de portraits d'inégale beauté.

Un conservateur s'est rencontré, qui n'a pas eu pour idéal de « conserver » trop respectueusement l'héritage imparfait de ses devanciers : artiste autant qu'érudit, ce conservateur est plus qu'un historien, puisqu'il est poète ! En poète savant, M. Pierre de Nolhac ne s'est-il pas avisé de porter la main sur cet illustre capharnaüm, d'en reconquérir déjà plusieurs salles sur les maréchaux, long défilé de portraits encastrés souvent dans d'admirables boiseries, bref d'opérer une sélection redoutable et charmante, qui groupe enfin les seuls documents précieux dans un ordre à la fois esthétique et chronologique, observant la suite des temps et l'instinct du Beau, satisfaisant l'esprit inquiet du chercheur et le regard difficile de l'amoureux d'art ? Nouveau genre de musée, à la fois élégant et sobre, exact et discret, poétique et précis, qui complète le travail de la pensée par la joie des yeux. Le chef-d'œuvre n'est plus un isolé dans une foule médiocre : il revit dans son cadre.

Entendons-nous : au dernier étage du Château, dans l'attique du Nord, commence cette belle histoire du portrait français à Versailles, histoire visible et concrète, et qui tentera l'émulation des historiens; là-haut, — dames galantes, graves penseurs ou vaillants guerriers, — nos personnages de la Renaissance ou de la Fronde (où s'arrête, pour l'instant, la sélection), les grands premiers rôles de notre histoire, depuis l'entourage de Jean sans Peur jusqu'à la cour de Mazarin, ne peuvent être rapprochés dans leur milieu, dans le décor du temps, parmi les meubles contemporains des portraits, pour la bonne raison que leur existence est antérieure à l'œuvre du Grand Roi ! Mais, depuis Louis XIV, il est une époque, vraiment française, qui nous est chère entre toutes, que nous semblons aimer plus que jamais, comme pour la venger d'un trop sévère et trop long mépris; — et nous saurons bientôt pourquoi ce regain d'amour! Le lecteur l'a nommée : c'est le XVIIIe siècle.

Ici, la concordance rêvée par le réformateur devenait possible : elle s'imposait. Car le XVIIIe siècle lui-même a transformé Versailles, à l'intérieur au moins : il l'a refait à son image, il l'a rempli de son âme ondoyante et légère; et, non loin des appartements intacts du roi Louis XV ou de la reine Marie-Antoinette, des chambres étincelantes et vides, habi-

tées par l'ombre du souvenir, et respectées heureusement par le musée trop militaire d'un roi pacifique, toute une série de salles ne demandaient



LARGILLIÈRE. — LE SCULPTEUR J.-B. THIERRY.

que la main d'un magicien pour se débarrasser des lourds anachronismes qui déshonoraient leurs parois et proposer à nos yeux, comme en raccourci, *le XVIIIe siècle à Versailles* : un beau sujet, terrible en son charme ! Mais la tâche nous est facilitée par le choix d'un connaisseur qui, d'abord, veut

exalter l'œuvre d'art et ne maintenir en vue l'ouvrage plus faible que s'il présente la valeur d'un document capital; ce que M. de Nolhac a rêvé, puis réalisé, c'est moins une restitution, d'ailleurs impossible, qu'une évocation, qu'une animation, pour ainsi dire, de ces appartements solennels, depuis trop longtemps désaffectés : offrir un tout harmonique, replacer l'œuvre d'art ou le document dans son cadre, telle fut sa première pensée. La froide muraille se réchauffe ou s'éclaire : une glace, un buste parlant qui s'y reflète, une table, une console dorée, une cheminée luxueuse, un cartel de prix, quelques dessus de portes dans le souple encadrement des boiseries, complètent le sens ou rehaussent l'éclat d'un tableau; le portrait, peint ou sculpté, semble retrouver la vie dans son atmosphère. Le XVIII[e] siècle à Versailles, qui s'éparpille dans un château, se résume ici dans un musée.

C'est au rez-de-chaussée, dans un retour d'angle, depuis l'Escalier de marbre, du plus pur style Louis XIV, jusqu'à la Galerie basse, une dizaine de salles en enfilade, qui furent les appartements du Dauphin, fils de Louis XV, de ce Louis de France, intelligent, instruit, bourru, brave et dévot, qui fumait, priait et chantait parmi ses livres, à l'écart, loin des intrigues et des favorites ! Il mourut à Fontainebleau, le 20 décembre 1765, âgé seulement de trente-six ans; mais il vécut sous ces riches lambris, dans une retraite studieuse, qui ne fut un instant troublée qu'après l'étrange attentat de Damiens... Ses portraits, par Natoire et Roslin, le montreront tout à l'heure : il est toujours là ! L'histoire le connaît trop peu : l'art vient au secours de l'histoire, et le Dauphin nous admet dans son foyer.

Une première salle, ancienne salle des gardes, appartient encore au siècle de Louis XIV par ses portraits : elle deviendra Régence; mais cet arrangement provisoire n'en est pas moins suggestif, car il nous ramène au matin maussade de ce siècle léger, qui commençait comme il a fini, sombrement, à travers cette cour silencieuse et servile qui « suait l'hypocrisie », comme disent les *Mémoires* de M. le duc de Saint-Simon, moins indulgents que le *Journal* de ce « M. Dangeau qui ne veut rien blâmer... » Le brillant *Marquis de Dangeau*, le voici rajeuni par l'art d'Hyacinthe Rigaud, en 1702; et voici, de même, en face de lui, celle qui juge sévèrement son indulgence, la noire *M[me] de Maintenon*, saisie de la tête aux pieds par

Ferdinand, le petit-fils de Ferdinand Elle, à côté de cette petite *Duchesse de Berry*, par Louis de Silvestre le Jeune, de cette digne fille du Régent



Tocqué. — M. Lenormant de Tournehem, directeur des Batiments du Roi.

prochain, dans son costume de veuve (1714), et qui, toujours selon Saint-Simon « avait quelque chose dans les yeux qui faisait craindre ce qu'elle a tenu ». Contraste singulier, où tout un siècle est en germe !

Dès la deuxième salle, nous vivons en pleine Régence, avec Saint-Simon, son portraitiste, trop fier pour la flatter. C'est, ensuite, la chambre de la Dauphine, avec ses dorures et sa cheminée Louis XVI, revenue de Trianon pour recouvrer sa vraie place, — cette claire chambre nuptiale, au seuil de laquelle le Dauphin de 1770 quittait si discrètement sa jeune épousée Marie-Antoinette... Après un petit salon vert, voici la bibliothèque du Dauphin, dans un demi-jour; puis son cabinet, qui fut d'abord celui du Régent dont le buste, par Jean-Louis Lemoyne le père, se dresse fièrement sur une opulente console, en pleine clarté : immense et magnifique pièce aux fenêtres hautes, d'où s'aperçoit la noblesse pareille du parc nuancé par l'automne. On pourrait l'appeler la salle des Nattier, car Nattier, peintre de Mesdames, filles de Louis XV, y triomphe ; et quel meilleur cadre pour la douce préciosité de ce peintre que cette richesse en fleur des boiseries, où les dauphins symboliques se mêlent ingénieusement à cette onduleuse ornementation dérivée de la coquille primitive, avec ses contours sinueux qui s'enflent ou se creusent ? M. de Nolhac partage le succès probant de Nattier, car la démonstration paraît décisive. Et quel dommage que les ressources manquent encore pour redorer cette belle pièce ! Car les quatre dessus de portes, excellents paysages bleuâtres du bon Oudry, retrouvés à Fontainebleau, puis remis en place, jurent, dans l'or, avec la pâleur environnante. Le cabinet du Dauphin accuse le style Louis XV et la manière de Verberckt : sa réfection doit dater de 1745 et du premier mariage de Louis de France, de l'année glorieuse où le fils de Louis XV, âgé de seize ans, épousait l'Infante d'Espagne, fille de Philippe V, avant d'aller combattre à côté de son père, au printemps sanglant de Fontenoy !

Le XVIIIe siècle était précoce. Il n'était pas moins dramatique à ses heures; et voici la chambre, dorée celle-là, qui vit la mort subite du Régent. Ce fut le soir du 2 décembre 1723; et Saint-Simon, qui narre vivement cette fin que le duc sceptique avait toujours souhaitée, nous décrit, sans le vouloir, l'emplacement du nouveau musée en montrant la favorite du jour, « une aventurière fort jolie, la Falari », effrayée au point qu'on peut imaginer et criant au secours de toute sa force : « Voyant, dit-il, que personne ne répondait, elle appuya comme elle put ce pauvre prince sur les deux bras contigus des deux fauteuils, courut dans le grand



[illegible]

[illegible] en pleine Régence, avec [illegible]
[illegible] C'est [illegible] la chambre
[illegible] Louis XVI, revenue [illegible]
[illegible] cette [illegible] chambre nuptiale
[illegible] si [illegible] sa jeune
[illegible] voici la biblio-
[illegible] puis [illegible] qui fut d'abord
[illegible], se dresse
[illegible] et magni-
[illegible] pareille du
[illegible] la salle des Nattier.
[illegible] Louis XV [illegible] triomphe ; et quel
[illegible] que cette richesse en
[illegible] se mêlent ingénieusement
[illegible] la coquille primitive, avec
[illegible] ? M. de Nolhac partage
[illegible] démonstration paraît décisive. Et
[illegible] encore pour redorer cette
[illegible] excellents paysages bleuâtres
[illegible] puis remis en place, jurent, dans
[illegible] du Dauphin accuse le style
[illegible] : sa [illegible] doit dater de 1745 et
[illegible] l'année glorieuse où le fils
[illegible] l'Infante d'Espagne, fille de
[illegible] combatt[illegible] de son père, au printemps sau-

[illegible]

[illegible] siècle était [illegible] n'était pas moins dramatique à ses
[illegible] voici la cham[illegible] corée [illegible], qui vit la mort subite du
[illegible] fut le soir [illegible] décembre 1723 ; et Saint-Simon, qui narre
cette fin [illegible] toujours souhaitée, nous
[illegible] nouveau musée en montrant la
[illegible] aventurière [illegible], la Falari », effrayée au point
[illegible] et criant [illegible] secours de toute sa force : « Voyant,
[illegible] ne rép[illegible] elle appuya comme elle put ce pauvre
[illegible] des deux fauteuils, courut dans le grand



Belle. — Marie Leckzinska et le Dauphin.



cabinet, dans la chambre, dans les antichambres, sans trouver qui que ce soit, enfin, dans la cour et dans la galerie basse »...

La salle suivante est encore plus « tragique », puisque la plupart des hauts personnages qui l'animent, à commencer par le roi Louis XVI et par le régicide son cousin, Philippe-Égalité, périront de mort violente, aux clameurs des temps nouveaux... La mode a changé, sans pourtant faire pressentir ce dénouement violent d'une idylle. Et la Galerie basse, provisoire encore, achemine le visiteur, à travers un style nouveau, vers la fin du siècle ; car le XVIIIe siècle ne commence réellement qu'après les heures hypocrites de 1715, pour conclure avant les crépuscules sanglants de 1792. Soixante-dix-sept ans de politesse française et d'art français, que ce musée discret nous déroule : n'est-ce pas encore une assez belle perspective ? De la Régence à la Révolution, trois règnes, trois périodes, trois styles : après la Régence, qui relève encore du Grand Roi, tout en s'affranchissant du joug, fleurit le genre Pompadour qui favorise à contre-cœur la réaction, classique déjà, du style Louis XVI ; tels sont les trois saisons, les trois actes du XVIIIe siècle à Versailles. L'art nous réclame : et laissant l'histoire aux historiens, interrogeons les artistes. Or, tout grand artiste n'est-il pas, sans le savoir, un poète, un philosophe, un historien même ? Une belle œuvre, en délectant les yeux, fait penser.

Toutefois, une objection ne manquera point de se formuler : comment définir ici notre art d'autrefois, « l'art du XVIIIe siècle » que les Goncourt les premiers ont osé remettre en honneur, puisque — pour ne parler que des peintres — nous n'allons rencontrer ni Watteau, ni Boucher, ni Chardin, ni La Tour, ni les fêtes galantes, ni les bergeries équivoques, ni les intérieurs affectueux, ni les pastels immortalisant les physionomies éphémères des actrices ou des favorites ? Que devient la Régence sans Watteau ? le règne de la Pompadour sans son portraitiste ? Greuze non plus ne s'offrira point, ni Fragonard, ni Prud'hon, — c'est-à-dire la sensualité d'un siècle qui se fait peu à peu sentimentale, et le dévergondage élégant qui se moralise avant de se convertir à l'éternelle beauté de l'antique et d'apparaître pompéien déjà sous Louis XVI, puis romain avec les *Horaces*, avant même la Révolution spartiate et romanesque. Pas un, non plus, de ces « grands petits-maîtres », comme les Saint-Aubin, qui comprirent leur époque avec

tant de profonde légèreté ! Nos grands statuaires se présentent : toutefois, leurs noms ne se lisent guère que sur des bustes.

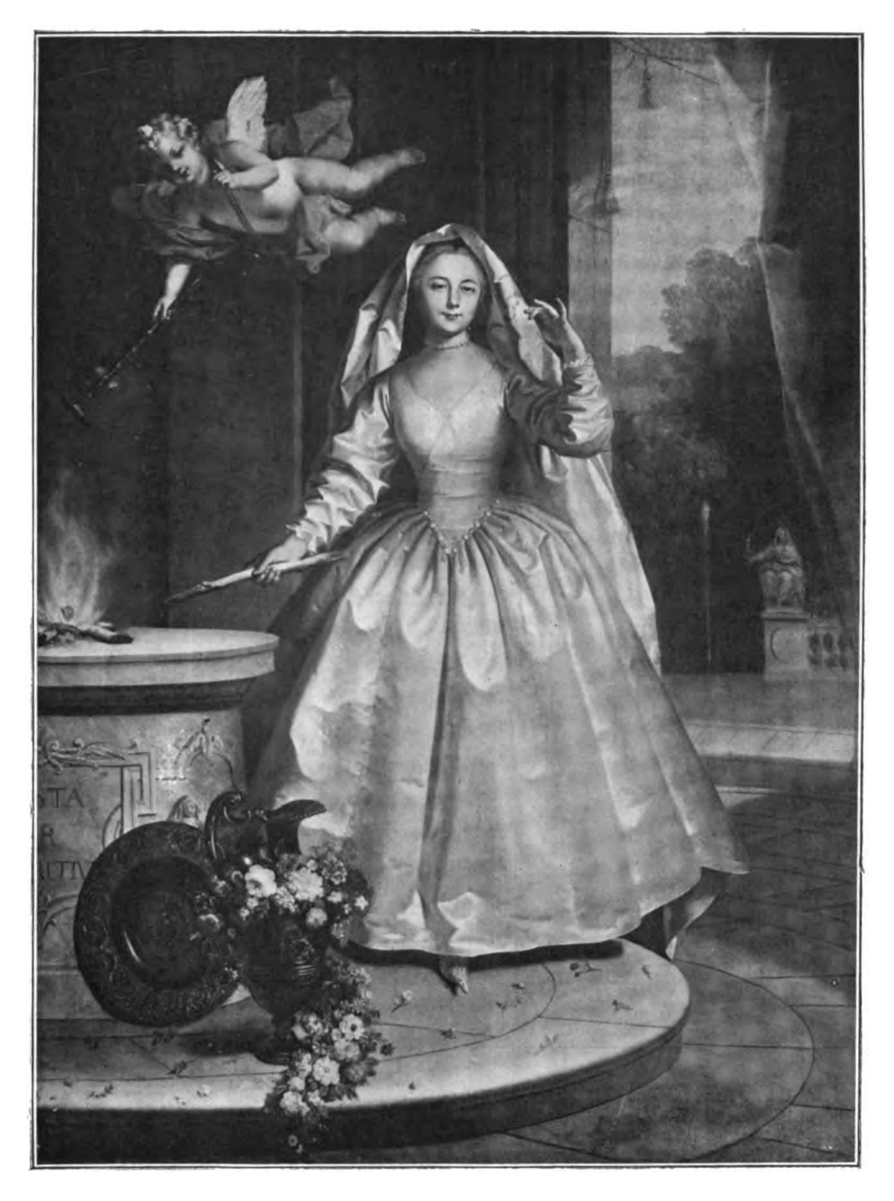
Oui, mais ce XVIIIe siècle, que les classiques ont taxé de pauvreté, fut si riche qu'il va se révéler singulièrement à nos yeux, sans ses premiers rôles ! L'historien du *Siècle de Louis XIV* prétendait que l'ère du génie semblait close, et qu'après la mort du Grand Roi, « la nature sembla se reposer ». Il n'apparaît guère. Assurément, le XVIIIe siècle à Versailles ne va pas nous montrer ses grandes et fades allégories pseudo-païennes ou pseudo-chrétiennes, ses scrupules académiques ou le musée secret de ses petits contes ; nous ne regretterons pas plus les uns que les autres en présence des beaux peintres moins connus, des grands artistes mal appréciés ailleurs, qu'il propose à l'amoureux d'art : un Largillière, un Nattier, un Tocqué, un Michel Van Loo, remplacent avantageusement bien des choses ! Et cela pour ne citer que les meilleurs, qui s'imposent d'abord au souvenir. D'autres noms plus rares se révèlent. Quelques-uns revêtent l'attrait de l'inédit, comme Lajoue.

Ce ne sont guère, au demeurant, que des portraitistes ; mais les portraits, triomphe de l'École française, ont une vertu sans pareille. Ils ne dévoilent pas seulement cet amour de la « vérité choisie », distinguée, loyale, qui, de tous temps, a caractérisé notre art de France et qui persiste à travers les grâces fardées du XVIIIe siècle, également à l'abri du mauvais goût des boudoirs et des froides solennités des Académies ; — bustes animés ou solides peintures, — ces portraits ressuscitent leurs originaux sur le vif. Ils répondent victorieusement aux esprits chagrins qui voient partout la décadence et qui semblaient accuser notre XVIIIe siècle d'avoir trop de littérature et point d'art ; mais, de plus, un beau portrait recèle l'attrait mystérieux des mémoires ou des confessions : il contient ce que nos pères appelaient l'*accord*, en appliquant ce mot à la seule harmonie sensuelle des couleurs visibles, et que nous reprenons pour l'appliquer à cette sympathie plus subtile qui se glisse mystérieusement, sous les pinceaux d'un maître, entre l'allure pittoresque de son modèle et l'âme invisible de son temps. A distance inégale d'une belle Frondeuse et d'une héroïne de 1793, replacez par la pensée telle Infante poudrée de Nattier : l'âme du XVIIIe siècle se trahit toute.

Et, près des portraits de cour, le conservateur a réalisé l'heureuse idée



de faire une place honorable à cette intimité qui reconquiert nos faveurs :



J. Raoux. — Marie-Françoise Perdrigeon, dame Boucher.

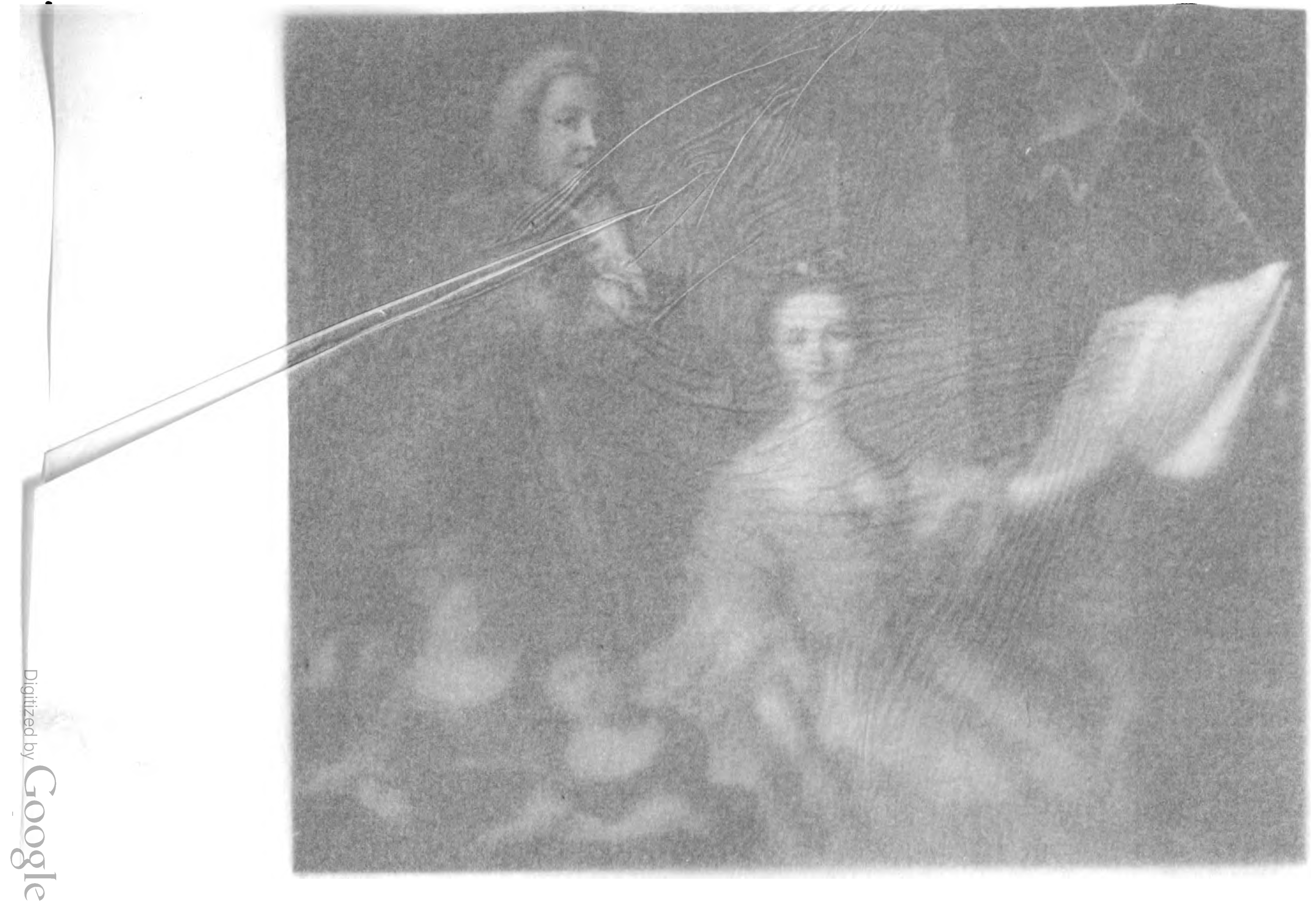
à côté du roi, du ministre ou du prince, de l'homme de robe ou de l'homme d'épée, M. de Nolhac, en poète, admet l'homme de lettres et l'artiste, ces

gens qui n'étaient rien et qui devenaient tout. Des scènes d'histoire anecdotique et quelques objets d'art confirment la leçon des portraits. La famille, aussi dédaignée que le talent par les marquis dépravés, reprend ses droits ; la vie d'intérieur et d'étude apparaît à deux pas du luxe décoratif et du portrait officiel : nous vivons vraiment chez le Dauphin Louis, avec sa vertueuse mère et ses sœurs ; l'*accord* existe, entre le passé mort et le présent. Bref, le XVIIIe siècle à Versailles nous ménageait une surprise : nous croyions rencontrer des *roués*, et nous trouvons des *âmes*... Encore une heureuse innovation de ce musée qui sera non seulement complété, mais continué !



CAFFIERI. — J.-B. ROUSSEAU.

Faute de Watteau, qui fut le rêve, une Régence plus vraie se raconte aux yeux : à défaut de l'*Embarquement pour Cythère*, un document nous introduit au *Lit de justice* tenu dans la grand'chambre du Parlement par Louis XV, le jeudi 12 septembre 1715 ; c'est, d'un certain Duménil, une petite toile craquelée, mais instructive, procès-verbal pittoresque de cette séance où fut cassé le testament du feu roi : sous le plafond moyen-âgeux aux lourds pendentifs, dans un angle, et dominant la foule des robes noires





J. B. Rousseau

con-

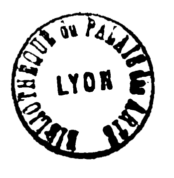
Watteau, qui fut ... une Régence plus vraie se raconte aux yeux : à défaut de l'*Embarquement pour Cythère*, un document ... au *Lit de justice* tenu dans la grand'chambre du Parlement ... XV, le jeudi 12 septembre 1715 ; c'est, d'un certain Duménil, une toile craquelée, mais instructive, procès-verbal pittoresque de cette ... où fut cassé le testament du feu roi : sous le plafond moyen-âgeux ... pendentifs, dans un angle, et dominant la foule des robes noires



Nattier pinx. Héliog. Georges Petit

LA FAMILLE DU PEINTRE

Musée de Versailles



et des robes rouges, un petit roi de cinq ans apparaît vautré sur les coussins gris-bleu de son trône; sa gouvernante, la duchesse de Ventadour, est assise à ses pieds sur un petit siège. Et le document s'élève à l'œuvre d'art en deux petits panneaux qui sont comme la suite de la toile précédente et qui se font pendant : ils portent la signature de ce Pierre-Denis Martin, dit le Jeune, « peintre ordinaire du roi », de ses châteaux et de ses chasses, sur lequel l'histoire se taît jusqu'à présent; mais on devinerait l'influence flamande et les conseils de Van der Meulen, rien qu'à l'aspect de ces deux peintures vernissées, minutieuses, précises, où le détail intelligent atteint presque à la grandeur : l'une représente le *Départ de Louis XV après le Lit de justice;* c'est une *vue*, fort animée, de la Sainte-Chapelle et de la cour du Palais, en ce grand jour de l'an de grâce 1715, où le premier chambellan, comme grand écuyer, porta le petit roi jusqu'à son carrosse; architecture et mouvement de foule, corps de bâtiments brûlés depuis, toits grouillants, mansardes bondées, enseignes lisibles des échoppes autour de la Chapelle de Saint-Louis, cette page de l'histoire de Paris est de premier ordre. Elle a pour pendant non moins scrupuleux la *Cavalcade de Louis XV après le Sacre, le 16 octobre 1722;* la peinture est datée *1724*. « Le désordre du sacre fut inexprimable », s'écrie Saint-Simon, le commentateur partial de la Régence : on ne s'en douterait guère à voir le panneau pointilleux de Martin le Jeune; mais cela veut dire simplement que MM. les ducs et pairs, ennemis jurés des bâtards, ne marchaient point à leur place sur le tapis fleurdelisé... Page curieuse, néanmoins, où le moyen âge et le classique se trouvent en présence! On rédigerait un mémoire d'après ces deux toiles du véridique Martin.

Sans nom d'auteur, un *Conseil de Régence* (sans doute au Palais-Royal) n'a point cette haute valeur d'art documentaire : à peine y reconnaît-on la « mine de fouine » du cardinal Dubois. *Les premières Remontrances du Parlement (1718)* ne sont qu'un tableau moderne. Il faut aller jusqu'à la longue toile de Charles Parrocel le fils, pour retrouver la beauté de la peinture unie à l'intérêt de l'histoire : *Mehemet Effendi, ambassadeur turc, arrive aux Tuileries le 21 mars 1721*. L'original, commandé par le roi, devait avoir vingt-deux pieds de long et, comme son pendant (*la Sortie de l'ambassadeur par le Pont-Tournant après son audience*), était destiné aux Gobelins. Alors, Watteau va mourir, et Montesquieu publie ses *Lettres*



persanes : l'Orient, qui pénètre dans nos jardins, dans nos livres, ragaillardit cette peinture blonde et claire, toute vibrante. Nous sommes loin, déjà, du vieux Coypel et de son *Louis XIV recevant les Envoyés de la Perse dans la Galerie des Glaces, le 19 février 1714*... De même, une amusante *Revue de Mousquetaires*, signée *Robert, 1729*, avec son groupe de femmes aimables, à la Lancret, nous dit que l'âme et la palette françaises ont désappris depuis quelque temps les lourdeurs emphatiques des derniers émules de Le Brun.

Le portrait n'est pas moins catégorique que l'histoire : ses deux maîtres d'alors, Largillière et Rigaud, fournissent la transition nécessaire entre deux âges. L'un et l'autre ont reçu le surnom de Van Dyck français; mais il faut se méfier des surnoms et ne les retenir que pour l'indication qu'ils apportent. L'aîné, Largillière, a visité les Flandres; Rigaud, lauréat de 1682, refusa, sur le conseil même de Le Brun, la pension de Rome : n'est-ce pas un signe des temps? L'Italie s'interrompt d'influencer notre art. Et le vrai XVIIIe siècle a commencé. Passons devant le *Largillière par lui-même (?)*, peinture inférieure et portrait douteux, négligeons sa *Famille,* très diminuée par le souvenir de celle de la salle La Caze, et retenons un portrait de ce *Jean Thierry*, *sculpteur*, contemporain de Coysevox et précurseur, comme lui, des grâces nouvelles, — qui n'est plus guère connaissable aujourd'hui que par une *Léda*, son « morceau de réception » à l'Académie Royale, en 1717. Mais un portrait ne se mesure pas à la renommée du modèle. Et, dans ses effigies d'hommes de robe, *Louis-Urbain Le Peletier*, *maître des requêtes*, et *Thomas Morant, conseiller d'État*, Largillière ne se montre pas seulement un vigoureux modeleur de la face humaine, il pressent l'âme, la pensée, sous ces longues perruques bouclées du vieux style, il peint ce que les *roués* alertes appellent dédaigneusement « l'antiquaille ».

Par sa facture du portrait, comme par les costumes de sa clientèle, Hyacinthe Rigaud semble également un peintre du vieux temps solennel qui s'attarde au milieu des coquetteries du nouveau. Le triomphe de Rigaud, c'est le portrait officiel : il a flatté *le Régent*, ou plutôt il n'a voulu voir que son air « glorieux » ; le buste de Lemoyne père n'est pas plus médisant : Saint-Simon, l'ami du prince, nous dit autre chose ! Rigaud est meilleur historien du roi : son *Louis XV enfant* (1715) est charmant de vivacité dans

sa raideur et très supérieur à celui de Ranc; on comprend la joie du royal bambin de se voir tel, « en image ». . Et le *Louis XV* de 1730 est bien



J. LAJOUE. — LA FAMILLE DU PEINTRE

celui que Richelieu nommait « le plus bel adolescent du royaume ». C'est le roi dans le costume du sacre et, comme le Louis XIV du Louvre, la tête seule a été peinte *ad vivum ;* mais l'ensemble est plein de jeune majesté. Nouvellement exposé, ce beau portrait se cambre dans son cadre ancien.

Si l'on voulait refaire l'histoire de ce roi bien né, mais indolent, il faudrait consulter ensuite la tapisserie de Cozette, et le buste de Gois (1770), et le dernier portrait d'un roi trop rajeuni par le fade pinceau d'Hubert Drouais...

Mais ce sont les portraitistes surtout qui nous captivent. Ils vivaient presque centenaires, au début du XVIIIe siècle, et leur vieillesse assistait au changement des mœurs : Galloche, par exemple, et *Fontenelle,* son modèle, en 1723 ; un faussaire a contresigné ce portrait : *Greuze, 1763;* mais il n'avait pas lu le nom de l'auteur ! Galloche ? Qui se souvient de ce lauréat comblé d'honneurs et de travaux, qui prépara Le Moyne, le peintre déjà décadent du salon d'Hercule ? Et le normand Robert Tournières n'est pas non plus très populaire aujourd'hui : c'est une injustice, au témoignage de son ravissant portrait de *Maupertuis*, ce savant bellâtre, qui, selon Voltaire son persécuteur, mettait un peu d'envie dans ses problèmes. Tournières et Maupertuis, déjà, sont très Régence. En 1738, un peu plus tard, le jeune Aved recueille à Paris son vieil ami *Jean-Baptiste Rousseau*, le poète banni qui revient incognito, et brosse un portrait si frappant qu'il servira plus tard à Caffieri pour modeler largement son buste admirable : aucune ode de l'écrivain n'a ce lyrisme de vie. Je parle du buste.

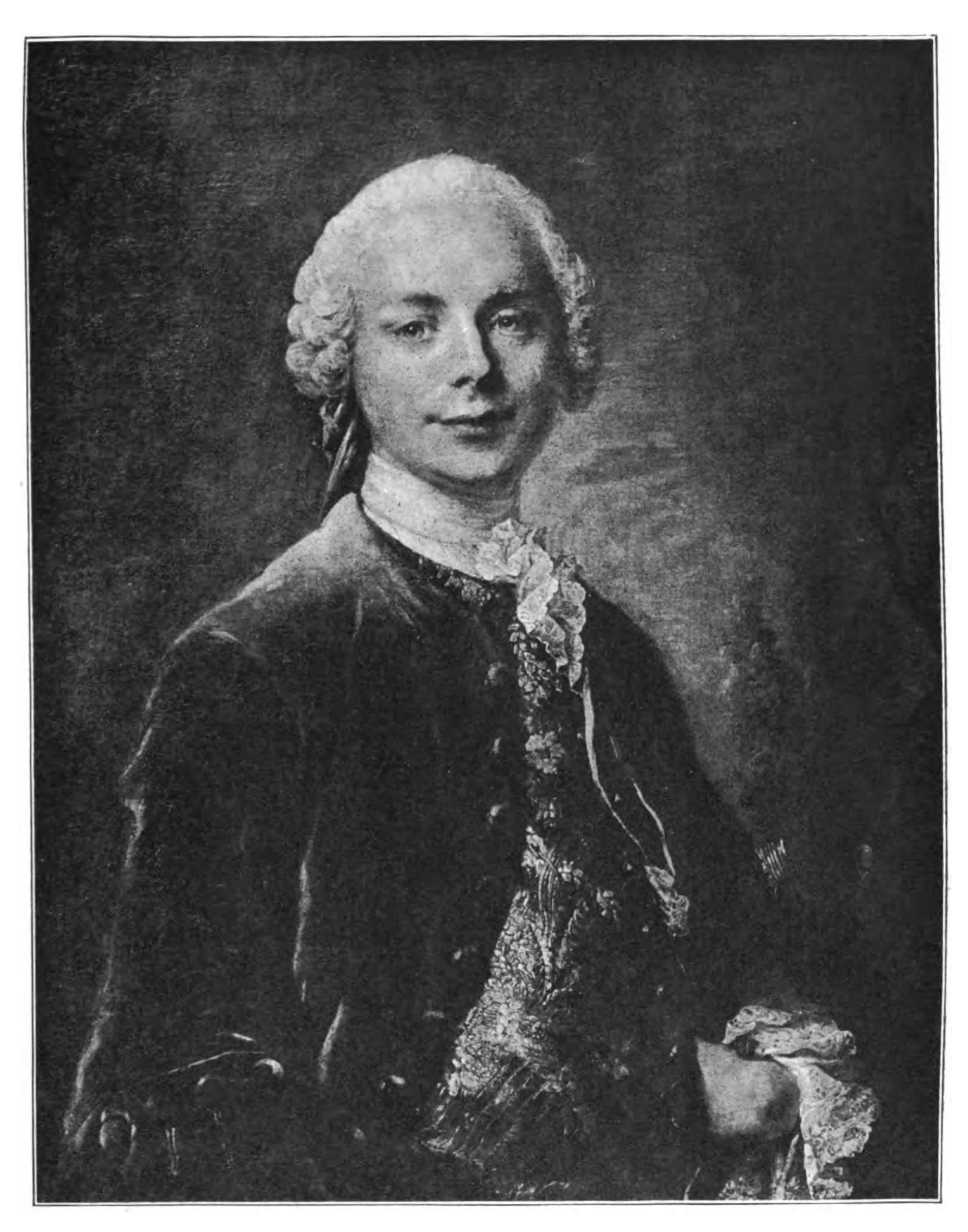
En dépit des vieillards qui se souviennent du Grand Roi, l'art et la vie, le costume et la coiffure se sont transformés : après la noblesse un peu lourde, une élégance un peu molle ; le Régent et Watteau ne sont pas morts sans héritiers. Mais toute époque demeure lettre close si les yeux n'interrogent son esprit dans la parure et le maintien des femmes. L'art d'un temps réside obscurément dans les plis d'une mode. C'est par la femme et les flatteurs qui l'habillent ou qui la décrivent que se trahit le goût, voire le mauvais goût régnant. Quels sont les portraitistes de la femme, au début du règne de Louis XV ?

Le portraitiste officiel est un peintre-graveur de second ordre, absent du Louvre, Simon-Alexis Belle (1674-1734) : son maître, François de Troy, nous a transmis ses traits. C'est Belle, en même temps que Largillière, qui peint *l'Infante Victoire,* fille de Philippe V, roi d'Espagne, quand cette princesse de cinq ans est amenée à Paris, au milieu des honneurs qu'on lui prodigue et des fêtes ; c'est Belle qui réunit dans un même cadre ovale *Louis XV et l'Infante*, cousins germains et futurs époux ; c'est lui qui, le premier, peindra la reine de France : mais cette reine n'est plus l'Infante



[illegible], il faudrait [illegible] 1770, et le [illegible] Drouais [illegible] ils vivaient [illegible] assist[illegible] [illegible]*elle*, son [illegible] *1765*; [illegible] de ce [illegible] le peintre [illegible] [illegible] le Régent et Watteau [illegible] [illegible] lettre close [illegible] et le maintien des femmes [illegible] les plis d'une mode. C'est [illegible] qui la décrivent que se tr[illegible] Quels sont les portraitistes de [illegible] Louis XV?

traitiste [illegible] peintre-graveur de second ordre, absolument [illegible]te, Simon [illegible] (1674-17[illegible]) : son maître, François de [illegible] ses traits. C'est [illegible], en même temps que Largil[illegible] *l'Infante* [illegible], fille de Philippe V, roi d'Espagne, quand [illegible] cinq ans est amenée à Paris, au milieu des honneurs [illegible]e et des fêtes : c'est lui qui réunit dans un même cadre [illegible] *et l'Infante*, cousins germains et futurs époux ; c'est lui qui, [illegible]ndra la reine de France : mais cette reine n'est plus l'Infante



TOCQUÉ. — JEAN-BAPTISTE-LOUIS GRESSET.


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

renvoyée des Tuileries à son père, c'est une petite Polonaise déchue, plus gracieuse que grandiose et plus charitable que brillante, que le jeune roi, cependant, « reçut avec transport » ; et, daté de 1730, voici le portrait de *Marie Leczinska*, toute maternelle dans l'hermine et les fleurs de lys, avec un gentil Dauphin d'un an sur ses genoux : mélange conventionnel et vrai de décorum et d'intimité. Ce n'est pas ainsi que les sculpteurs maniérés de Versailles représentent la pieuse reine : et, l'année suivante, Guillaume Coustou la déshabille en Junon, selon la tradition coquette de Coysevox incarnant la folle *Duchesse de Bourgogne* en Diane élancée, vingt ans plus tôt. Dans un avenir prochain, quand la reine vieillie, délaissée, se retirera parmi ses « honnêtes gens », près de ses filles, les peintres Nattier, Tocqué, La Tour et Carle Van Loo donneront de sa résignation souriante une image plus vraie. Mais le portrait allégorique, le « portrait historié », comme on disait alors, entre en scène : et, dès 1733, voici *Marie-Françoise Perdrigeon, dame Boucher*, prêtresse de l'Amour en paniers de satin blanc, dont la baguette attise la flamme du foyer sur l'autel antique de Vesta ; le musée de Bordeaux possède une réplique de ce grand tableau signé Jean Raoux. Ce méridional, élève de Ranc, est entré dans l'Olympe galant qui délaisse la solennité pour le caprice et le ton sourd pour le ton clair. Le *genre* gagne le portrait : Raoux et J.-Fr. de Lyen sont les aînés de Nattier.

Nattier ! Ce nom seul évoque un univers mythologique et charmant : des jeunes filles le fleurissent de leurs sourires ; et ces déesses originales sont nées d'un jeune roi. L'étoile de la Pompadour ne s'allume pas encore et, déjà, nous respirons en plein azur de l'allégorie, au pays du tendre ; on croit vivre un rêve d'opéra, dans un ballet de Rameau... Greuze et Chardin ne peindront pas ainsi les joies d'une nombreuse famille. Un rapprochement définit bien le XVIIIe siècle : de même que le mariage de la douce Marie Leczinska était issu des intrigues d'une Mme de Prie, ce fut le succès remporté par les portraits des premières maîtresses de Louis XV qui séduisit la cour et décida la bonne reine à faire poser ses filles devant les yeux de Nattier : ne venait-il pas de représenter Mmes de Nesle « sous les allégories de *Point-du-jour* et de *Silence* » ? Le peintre était déjà célèbre. Ayant préféré les Rubens du Luxembourg au voyage de Rome, mais ruiné par la déconfiture de Law, il s'était fait portraitiste. Il s'en

fallait, cependant, que tous les contemporains fissent bonne mine à ses nouveautés : les uns vantaient bien « la manière galante » de ses ajustements et la « noblesse » de ses draperies; mais d'autres redoutaient son coloris « faux »; tous, à travers l'excès du charme, lui reconnaissaient, ou lui reconnaîtront, ce je ne sais quoi « d'imperceptible » qui d'une laide sait faire un joli portrait, ou ce talent particulier d'ajouter « des grâces à la ressemblance ». Nattier rêve et compose : et son secret tient dans ce jugement : « Ses ouvrages sont moins des portraits que des tableaux. »

Nattier n'est plus à découvrir : mais si le portraitiste est réhabilité de nos jours, ses nobles modèles restaient inconnus ou confondus. Nous possédons, depuis neuf ans, un *Mémoire des portraits que le sieur Nattier, peintre de l'Académie Royale, a faits pour la cour,... depuis l'année 1742 jusqu'à l'année 1759*. M. Prost a publié ce document dans la *Gazette des Beaux-Arts;* mais « l'entreprise colossale » d'identifier chacun de ces vingt-huit portraits faisait reculer la docte vieillesse de feu Paul Mantz, et c'est M. de Nolhac qui s'en est chargé : ce travail préludait à la métamorphose de Versailles. Grâce à lui, désormais, nous reconnaissons Mesdames, filles de Louis XV, aussi vite et mieux même que les courtisans qui, pour éviter de s'embrouiller parmi ces six filles survivantes, — dont les deux premières étaient jumelles, — les désignaient ainsi : Madame première, Madame seconde, etc., c'est-à-dire Madame Infante et Madame Henriette, puis Mesdames Adélaïde, Victoire, Sophie et Louise.

Ce sont bien des « tableaux », en effet, que les deux premiers portraits de cour de Nattier : *Madame Henriette*, en Flore, si poétiquement drapée de bleu, tressant dans un paysage une couronne fleurie (1742); et *Madame Adélaïde*, en Diane, assise de même auprès d'une grotte qui fait valoir sa robe rose (Salon de 1745); l'une a quinze ans, l'autre en a treize. Des sandales pressent leurs pieds nus. Henriette est frêle : ce sera la sensitive qui mourra d'un mariage manqué; Adélaïde est joufflue : c'est déjà « l'enfant gâté » qui règnera sur une cour dévote... Sous l'idéal, la vérité se fait jour. Ces deux pendants ont gardé leur charme.

Énumérons seulement, dans l'ordre des dates, les autres portraits de Mesdames, de qui l'apparat n'a plus rien de mythologique : en 1748, ce sont « Mesdames cadettes », *Victoire, Sophie* et *Louise*, une « surprise » de Louis XV à la reine émue, qui répond que si les deux premières sont

« belles réellement », la « petite » a la physionomie « touchante, douce et spirituelle » ; la petite, c'est Louise, celle qui se fera carmélite... Alors,



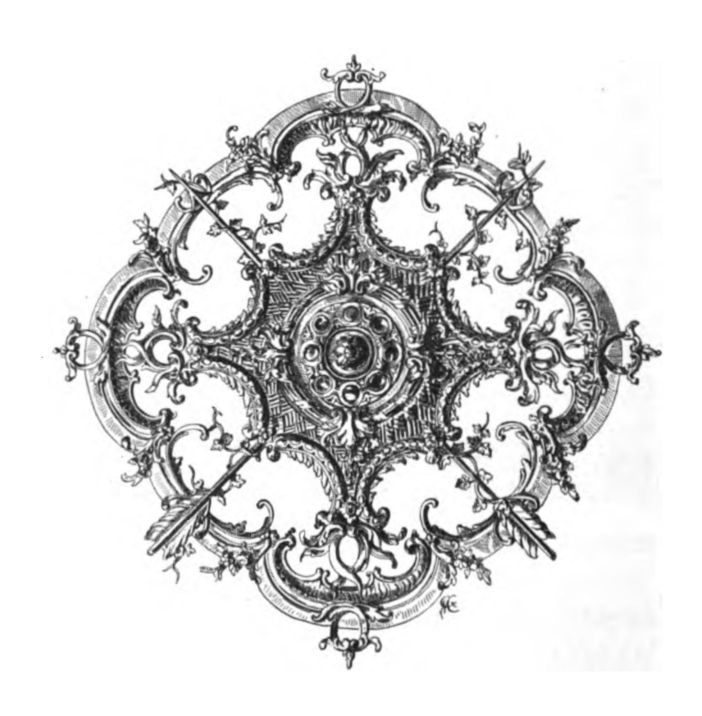
NATTIER. — MADAME ADÉLAÏDE FAISANT DE LA FRIVOLITÉ.

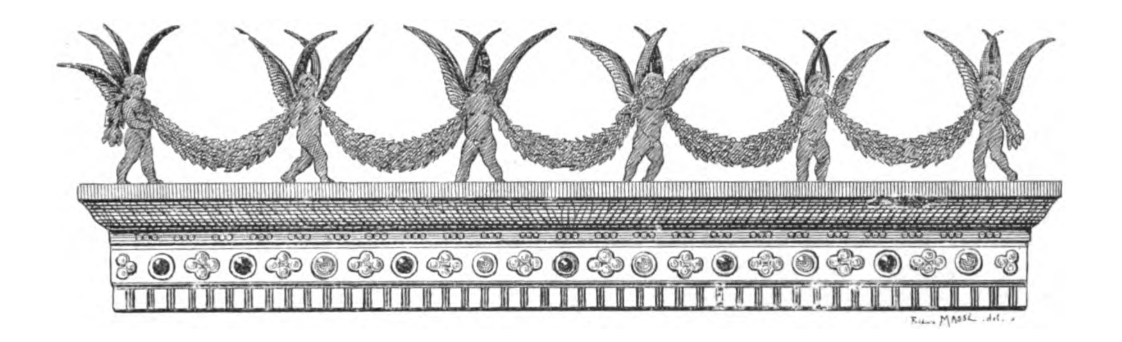
les trois plus jeunes sœurs étaient élevées à l'abbaye de Fontevrault, avant de paraître à la cour en paniers pompeux, comme les trois aînées.

Le portrait de *Madame Louise* est exquis : il présage Greuze. En 1754, c'est le portrait, hélas ! posthume, de *Madame Henriette jouant de la basse de viole,* en robe rouge, l'ouvrage que Nattier désignait comme son « chef-d'œuvre » ; en 1756, c'est celui de la très vivante et capricieuse *Madame Adélaide faisant de la frivolité*, si vous préférez, du parfilage, « en robe de cour cramoisie, glacée de blanc et brodée d'étoiles » (nous dirions brochée). Le 3 octobre 1758, est « livré » le grand portrait de la même, en robe de cour bleu de roi et tenant un cahier de musique ; un petit chien joue à ses pieds : celui-ci n'est qu'une réplique du portrait du Louvre. Au Salon de 1761, le peintre expose le *Portrait de feu Madame Infante en habit de chasse*, avec le tricorne masculin sur le front ; et Diderot de le trouver « détestable », ajoutant : « Cet homme-là n'a donc point d'ami qui lui dise la vérité ? » Diderot se fourvoyait. Ce ne fut point la seule fois ! La dernière œuvre du vieux Nattier fut le portrait posthume de *Madame Infante*, *duchesse de Parme*, assise à la cour, en blanche robe à ramages brochés d'or. L'étude précédente avait servi de modèle.

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)





UN « OUVRAIGE DE LOMBARDIE »

A PROPOS D'UN RÉCENT LIVRE DE M. LE PRINCE D'ESSLING

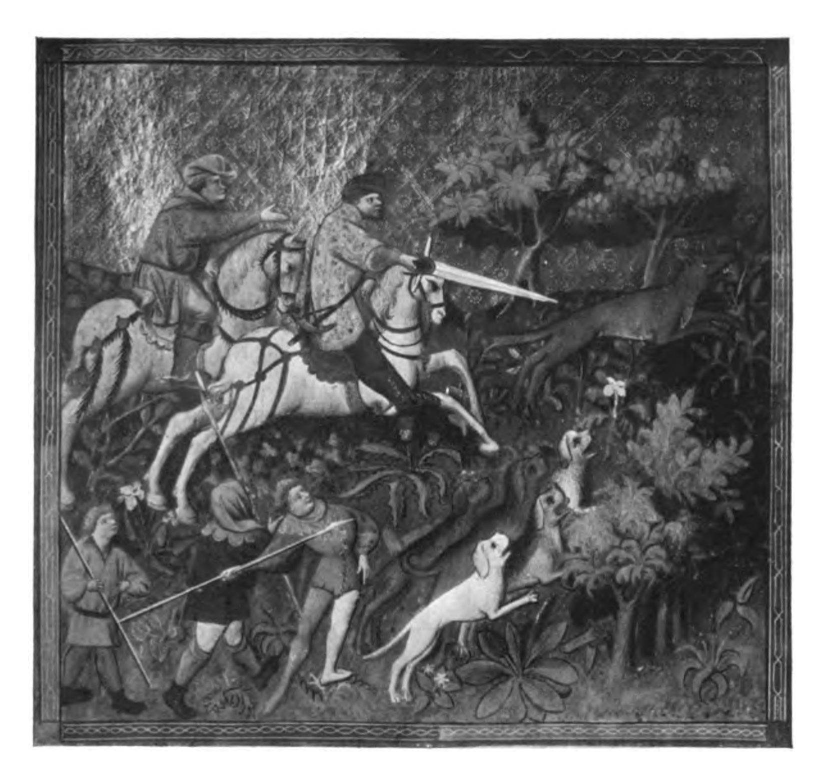
Il reste à l'érudition moderne beaucoup à faire pour établir des bases définitives sur lesquelles tout le monde soit d'accord. Nous vivons, actuellement encore, pour l'histoire des arts graphiques, sur cette donnée que tout procède des Italiens, parce que ceux-ci montrent à nos yeux ébahis ce que la sécheresse de leur climat a préservé de destruction ; chez nous, de pareils travaux eussent dès longtemps disparu, comme ces œuvres grandioses, peintes autrefois dans le château de Vaudreuil en Normandie par Jean Costé, et que l'humidité de l'atmosphère ruina en peu d'années [1]. Par certains indices, il y a lieu de croire que ce Costé, dont le nom fut célèbre en France aux environs de 1350, ne fut pas de beaucoup inférieur aux giottesques se copiant entre eux, se parodiant, et restés cimabuistes et byzantins à l'excès. Mais il demeure beaucoup de points dont l'obscurité est telle que le pour et le contre peuvent être proposés, en manière de solution, avec une égale vraisemblance. Ceci provient de l'ignorance où nous sommes, et où nous resterons longtemps, touchant les origines des

1. Il est intéressant de constater que Jean Costé avait peint à Vaudreuil : une *Histoire de Jules César*, une *Chasse*, une *Passion*, une *Trinité* et des *Saints*. Le tout avec fonds d'or, en fin azur, et en *couleurs à l'huile* (1353-56). (Archives Nationales, JJ. 81, fol. 298.) Est-ce déjà l'humanisme de Pétrarque qui se manifeste dans l'*Histoire de César ?* C'est un peu tôt.



arts modernes. Nous ignorerons peut-être toujours sous quelles conditions de physiologie et d'ethnographie les éléments préhistoriques se sont fondus, disciplinés et enrégimentés ; pourquoi les gens du Nord, par exemple, plus sains, moins imprégnés de civilisation que les méridionaux, ont plus volontiers incliné dans le sens naturaliste, ironique, disons un peu grossier, tandis que les autres, moins jeunes de sang, s'ingéniaient à la copie, à la transcription de choses idéalisées, affectées, transmises par les ancêtres. Dans Cimabue et Giotto, c'est un peu de Pompéi qui nous revient, avec les adaptations chrétiennes des sujets, mais sans beaucoup de cette grâce ingénue et naïve, qui caractérise les vrais primitifs, c'est-à-dire ceux du Nord, fussent-ils décorateurs de grandes surfaces ou simples illustrateurs de manuscrits. Dès la fin du XIV[e] siècle, les peintres de l'Italie, — dont quelques-uns, comme Michelino de Bezozzo, ne sont Italiens que de pratique, — ont ébloui les modestes et candides artisans de l'Europe septentrionale. Il y a à la cour de France, la plus orientée alors dans le sens du luxe et de la recherche, où vivent les trois princes les plus raffinés dans leurs goûts, les ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry, où le roi Charles V lui-même, leur aîné, tient pour l'excellence des lettres, il y a en France un singulier besoin d'appeler à soi ce que nos voisins exécutent de plus éclatant. Le duc de Berry aura, sur ses trois frères, une prééminence en ce point ; mais n'imaginons pas que les ors italiens, les splendeurs de Milan, de Rome ou de Florence, suffisent à ses instincts de barbare nouvellement dégrossi. Un Giotto, avec ses théories stéréotypées d'hommes pareils, sans physionomie cherchée, sans caractère vivant, ne lui eût convenu que par étrangeté ; il était de son temps et de son pays, c'est-à-dire que les miniaturistes ou les peintres, exposant avec fidélité la vie de chaque jour, décrivant une chasse, esquissant un château « d'après le vif », valaient pour lui tous les plus grands hiératiques, figés et idéalistes, dont les Italiens raffolaient. C'est alors que se produisit une sorte de mélange entre les tempéraments du Nord et ceux du Midi ; que, par les papes d'Avignon, par le duc de Bourgogne, par le duc d'Orléans et le mariage de celui-ci avec Valentine de Milan, par un constant commerce d'art entre Paris et la Lombardie, par Lyon, les tendances vinrent se fusionner à Paris ou à Milan, à Avignon, à Lyon, à Ypres, à Bruges. Un nommé Jean Aucher, établi à Milan, est un singulier personnage dont

l'histoire serait à écrire ; lorsqu'il vient à Paris, c'est pour y chercher des recettes de couleurs et des pratiques de peinture qu'il transmettra aux Milanais. Lorsqu'il est à Milan, il organise des exodes d'artistes du Nord vers la Péninsule. C'est ainsi qu'un Brugeois, devenu Parisien, Jacques Coëne, qu'un Normand, Jean Mignot, sont appelés par lui pour donner le



Le duc de Bourgogne Philippe s'apprêtant a daguer un loup (vers 1390)
(*Livre de chasse* de Gaston Phébus. Bibl. nat., ms. fr. 616).

dessin du *Dôme*, le construire et ensuite y peindre des fresques. Ceci n'est point une histoire en l'air, comme la plupart de celles de Vasari ou de Van Mander ; les registres de la fabrique de Milan en conservent les mentions formelles, à l'année 1399[1]. Mais si Jean Aucher, le Français, est à Milan, Pierre de Vérone est à Paris, et ce Pierre Sacco dit de Vérone, curé en France, est venu à vingt-trois ans chez nous, et s'y est établi libraire de manuscrits, comme Pierre Rapondi ou Raponde, son compa-

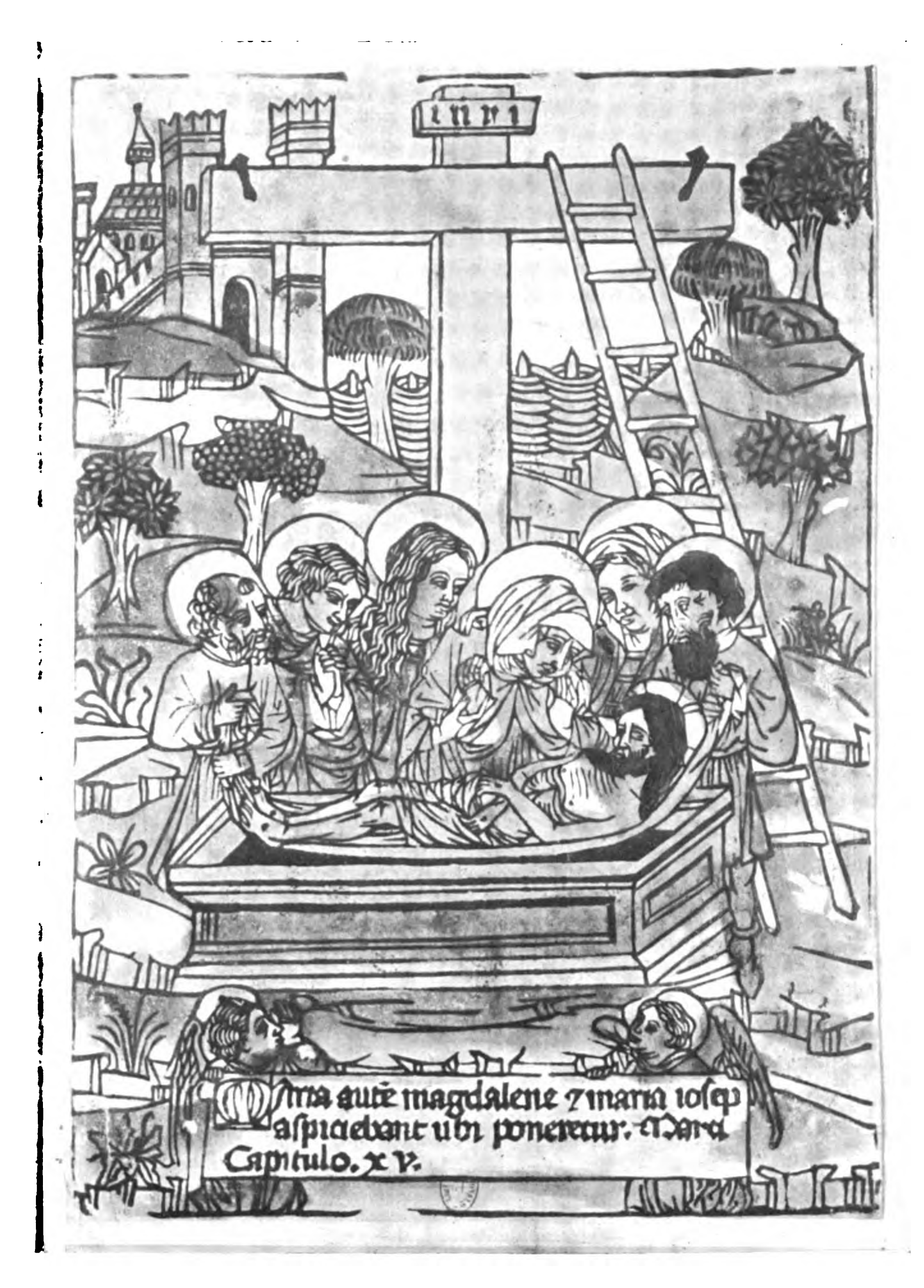
1. *Annali di fabrica*, I, fol. 197.

triote. Par ces gens, les miniaturistes parisiens se pénètrent de théories lombardes[1], recherchent ce qui est le goût du jour chez les vieux barbares du Nord, « l'ouvraige de Lombardie », que nous voyons si souvent mentionné dans les inventaires du duc de Berry, et qui note, non pas l'origine de l'œuvre, son lieu de naissance, mais son style. Ceci est important. « L'ouvraige de Lombardie » est tout aussi bien exécuté par un Brugeois, un Parisien, un Bourguignon, que par un Jean de Milan quelconque. Ce sont là des faits qui n'ont jamais été mis en valeur, que bien peu de personnes connaissent, et, faute de les connaître, on en arrive à reporter aux Milanais ou aux Vénitiens des produits assimilés, sans pouvoir s'expliquer, d'autre part, pourquoi, à Milan, à Florence, tant d'œuvres ont, par contre, un goût flamand ou français indiscutable. Le naturalisme d'un Pisanello n'est pas né en



LA MISE AU TOMBEAU
(*Passio D. N. J. C.* du Cabinet de Berlin, f° 8).

1. Une preuve, c'est que les Limbourg, qui n'ont guère vu de vignes dans leur pays d'origine, la Gueldre, emploient les treilles milanaises lorsqu'ils représentent Noé.



La Mise au Tombeau

(Cabinet des Estampes de Paris. Incunables, pièce 51).

Italie ; Pisan resté Italien se fût contenté de copier Giotto. Quant à Gentile da Fabriano, est-il possible de nier chez lui l'influence du Nord de la France ?

Je tenais à avoir esquissé à très grandes lignes ce que j'espère bien montrer un jour dans un enseignement suivi et avec preuves indiscutables, avant d'en venir au sujet de cet article. Je veux répondre comme il convient à de très bienveillantes et très flatteuses critiques de M. le prince d'Essling, à moi adressées, dans le bel ouvrage récemment publié par lui sous le titre de : *le Premier livre xylographique italien imprimé à Venise vers 1450*[1]. M. le prince d'Essling tient, dans l'érudition spéciale, une place trop enviée aujourd'hui, et ses paroles ont trop d'autorité, pour que je n'éprouve pas une sincère joie de l'occasion qu'il m'offre de m'expliquer une bonne fois sur la question. On verra que mes remarques préliminaires avaient pour but de placer le débat sur son vrai terrain.

Le prince étudie, dans son livre, un groupe d'estampes incunables, publiées en suite, gravées sur bois dans le xve siècle, et désignées aujourd'hui sous le titre de : *Passio Domini Nostri Jesu-Christi*. Un exemplaire unique de cette suite est au Cabinet de Berlin ; cet exemplaire est colorié à la main, suivant la mode du temps, et porte des inscriptions manuscrites allemandes. Les Allemands, qui faisaient peu de ces images, contrairement à l'opinion généralement admise, s'expliquaient à eux-mêmes les sujets par des écritures variées. Postérieurement à cette première édition des bois en question, les clichés en furent sciés à leur partie inférieure, débarrassés de l'inscription en minuscule gothique (que les Vénitiens de la fin du xve siècle eussent trouvée ridicule) et insérés dans un livre publié à Venise par Hieronimo dei Santi en 1407, les *Meditationi* de saint Bonaventure.

Avant que M. le prince d'Essling se fût intéressé à ces images grossières, mais fort curieuses au point de vue des costumes, du caractère spécial de l'architecture et des figures, MM. Schreiber et Kristeller, deux érudits allemands dont l'opinion fait autorité à juste titre, et auxquels il me plaît de rendre un personnel hommage, avaient étudié la *Passio* de Berlin[2]. Tous deux, comme l'indique le prince, avaient conclu en faveur

1. Publié par la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1903, in-4°.

2. P. Kristeller, *Ein Venezianisches Blockbuch im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin*, dans le *Jahrbuch* (1901). — Schreiber, *Manuel de l'amateur de gravures sur bois*, t. VIII, pl. 89.



de l'Italie du Nord, et définitivement M. Kristeller nommait Venise. M. le prince d'Essling n'eût sans doute pas cherché à corroborer l'opinion de ces messieurs, puisque leur thèse s'adaptait parfaitement à ses propres travaux, si je n'avais, dans mon ouvrage sur les *Incunables* du département des Estampes de Paris, proposé un avis bien différent et si inattendu, que les compétents se récrièrent[1]. J'avais, pour formuler cette opinion, bien des raisons sérieuses ; d'abord ce que j'expliquais plus haut sur les confusions d'art entre la France et la Lombardie ; puis des exemples singuliers de costumes, d'architecture, d'esthétique, de style, retrouvés dans les manuscrits du duc de Berry ; puis des questions de technique concernant la gravure des planches. D'ailleurs, je ne parlais qu'incidemment de la *Passio* de Berlin, à propos d'une *Mise au tombeau* du Cabinet de Paris (n° 51 de mon catalogue), achetée en 1839 par mes prédécesseurs, à M. Michel Hennin, le célèbre collectionneur. En réalité, notre estampe faisait autrefois partie d'une suite exactement semblable à la *Passio* de Berlin ; elle a les mêmes personnages, dans les mêmes attitudes, jusqu'aux mêmes plis d'étoffe, à la même légende sur banderole, soutenue par deux anges ; et *sûrement* elle n'est pas la copie de la pièce correspondante de Berlin, puisque, d'abord, elle est dans le même sens, que ses détails sont plus écrits et plus nombreux, et que, enfin, chose capitale, ses dimensions sont sensiblement supérieures : 265^{mm} × 192^{mm}, au lieu de 220^{mm} × 145^{mm}.



Maison de style franco-lombard (1404) avec hautes cheminées
(Bibl. nat., ms. fr. 166, f° 23).

Cependant, ni M. Schreiber (qui décrit notre pièce sous le n° 517 de son *Manuel de l'amateur de gravures sur bois*[2]), ni M. Kristeller, ne l'ont rapprochée de la suite de Berlin. M. le prince d'Essling, qui l'a vue

1. Au n° 51 de mon catalogue, *les Deux cents incunables du département des Estampes*. Paris, Lévy, 1903, un vol. gr. in-8° et un vol. de planches gr. in-fol.

2. M. Schreiber incline à la donner à un graveur d'Augsbourg ! Nous sommes loin de Venise. Cf. *Manuel de l'amateur de gravures sur bois*, n°s 517 et 1524.

et étudiée, ne la discute pas non plus dans son livre. Ce sont là des éléments qui, dès l'abord, gênent un peu la constatation formelle de première édition, formulée en faveur de la *Passio* de Berlin. Pourquoi, en effet, ne serait-ce pas la suite dont notre estampe faisait partie, qui eût été la première ? En ce qui me concerne, j'inclinerais en faveur de cette hypothèse, parce que, si j'en crois M. Schreiber, les estampes de grandes dimensions sont présumées les plus anciennes à priori. Un copiste n'amplifie pas, il diminue plutôt. Certaines considérations m'avaient fait reporter ce travail de gravure, cette façon de tailler le bois, à la région lorraine ; la stature courtaude des personnages s'accorde essentiellement avec la célèbre planche des *Preux*, conservée à Metz, laquelle est ornée d'un texte lorrain-français bien indiscutable. J'avais d'ailleurs rencontré, dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, des scènes où les architectures, les personnages, les tendances naturalistes, s'accordaient à ceux de la *Passio* de Berlin, dont le prince d'Essling m'avait obligeamment prêté les photographies. Ce manuscrit est une *Vie de saint Clément*, écrite à Metz en 1403, et offrant toutes les garanties les plus souhaitables d'origine et d'authenticité [1]. Cependant, disons-le, les architectures et les costumes respectifs de la *Passio* de Berlin et du manuscrit, tout en présentant de grandes analogies, ne sont sûrement point de la même main. Tous deux sont inspirés de peintures ou de sculptures de cette école franco-lombarde dont je parlais, laquelle eut, chez nous, pour tenants les artistes célèbres travaillant chez Pierre de Vérone, au nombre desquels nous rencontrons les Limbourg, Jacques Coëne, Jean Mignot, Imbert Stainier et Hancelin de Haguenau. M. Léopold Delisle attribue aux trois frères de Limbourg, Pol, Jean et Hermann, les *Très riches Heures* du duc

1. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. fr. n° 5227. Je tiens à bien préciser ceci, parce que M. le prince d'Essling n'a pas tenu compte de ce facteur essentiel ; je n'ai jamais dit que les planches de la *Passio* fussent copiées de ce ms., mais qu'elles étaient de même esthétique générale, esthétique naturaliste et un peu ironiste, comme dans la planche du Lazare où les assistants se bouchent le nez. De plus, je constate dans le ms. de l'Arsenal et dans la *Passio*, l'anthropométrie courte des personnages, qui est surtout bourguignonne et lorraine, et venue de Claux Sluter. Enfin, le ms. 5227 offre, dans les détails d'architecture, des analogies indiscutables, moins lombardisées peut-être, mais singulières, des coupoles pareilles à celles de la *Passio* (fol. 35), des pinacles (fol. 78), une frise de fleurs de lis (fol. 28 verso), des quatrefeuilles (fol. 2), une étole croisetée (fol. 3), qui sont dans les estampes de Berlin. Les terrains, les arbres, les clayonnages sont identiques. Ce sont là beaucoup de coïncidences dont il est bon de tenir compte, surtout si l'on songe à « l'ouvraige de Lombardie » indiqué par nous, qui explique les merlons en queue d'aronde, d'ailleurs retrouvés partout en Europe.



de Berry, à Chantilly [1]. M. de Champeaux leur donne, un peu vite peut-être, certains autres manuscrits, parmi lesquels le ms. 166 français de la Bibliothèque nationale. Ce n'est pas le moment de discuter ces opinions, et je me rangerai à l'avis de MM. Léopold Delisle et de Champeaux, pour ce qui va suivre, tout en faisant des réserves. En 1404, Pierre de Vérone a commandé, en effet, à Jacques Coëne (qui revient de Milan, où il a été pour construire le dôme), à Imbert Stainier et à Hancelin de Haguenau, une Bible moralisée en français et latin, qui pourrait bien être le ms. 166 [2]. Comme ce manuscrit nous montre au moins trois mains dans sa première partie, toutes trois imprégnées de Lombardie, Jacques Coëne peut être proposé plus naturellement que les Limbourg, qui ne paraissent pas avoir quitté Paris, Dijon ou Bourges. Le manuscrit exécuté chez Pierre de Vérone, pour le duc de Bourgogne,



LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
(*Passio D. N. J. C.* du Cabinet de Berlin, f° 9).

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, vol. XXIX, p. 401. La *Création du monde* de ce ms. est sûrement de la même fabrique que certaines miniatures du ms. 166. Voir notamment, dans ce dernier, fol. 3 verso, pièce 1ʳᵉ, Adam et Ève y sont dans la même position exactement que dans les *Très riches Heures* de Chantilly.

2. Bernard Prost, *Archives historiques*, 1891, p. 337. La mention est formelle et paraît s'appliquer

passa chez le duc de Berry, et subit ultérieurement le traitement misérable des *Très riches Heures* de Chantilly, c'est-à-dire qu'un piteux enlumineur du xve siècle finissant y mit de médiocres miniatures. Mais que le nom des Limbourg soit conservé, ou qu'on pense à Jacques Coëne et à ses compagnons, il est avéré que les images de la *Passio* de Berlin rappellent l'art franco-lombard établi à Paris, pratiqué à Dijon et à Bourges aux environs de 1400, et que le graveur de la *Passio* s'est inspiré d'eux ou d'un de leurs élèves pour composer une suite de bois. Je dirai plus : les modèles, copiés par le ou les graveurs, devaient exister à peu près tels que nous les voyons dans les estampes ; la preuve en est très bien établie par ce fait que la suite de Berlin et le fragment de Paris ont été transcrits sur un original unique, puisque tous deux sont dans le même sens[1]. Remarquons, toutefois, que la *Mise au tombeau* de Paris a sur celle de Berlin la supériorité du détail ; elle a une croix et un château fort qui ne figurent pas dans la pièce de Berlin. Ce château fort a été employé par le graveur de la *Passio*, dans la planche des *Saintes Femmes au tombeau*, comme on pourra s'en convaincre par les planches ci-contre. Mais les deux graveurs ne se copient pas entre eux ; dans le cas d'une copie de l'un à l'autre, les scènes et le château seraient en sens contraire, ce qui n'est pas.



NATIVITÉ ;
SAINT JOSEPH AVEC LE BONNET PHRYGIEN
(VERS 1404)
(Bibl. nat., ms. fr. 166).

au ms. 166 qui a bien appartenu au duc de Berry, puis aux Longwy et aux Saint-Vallier, et qui est une Bible moralisée en français et en latin.

3. A mon avis, tous deux copiaient un original *gravé*. La preuve, ce sont les traits d'ombre qu'on a scrupuleusement transcrits dans leur forme.

En omettant l'estampe de Paris dans leur discussion, mes savants contradicteurs ont donc privé leur argumentation d'un élément indispensable. Il est fâcheux que ce compromettant témoin ait été tenu à l'écart. Déjà, par ce que j'ai dit ci-devant, toute la démonstration basée sur l'architecture, les mœurs, les costumes, perd de son importance, en face des compromis franco-lombards aujourd'hui reconnus. Il s'ajoute, pour la question des costumes, cette considération péremptoire que, sauf un seul exemple, — très discutable, nous l'allons voir, — les Vénitiens ne fournissent nulle part, ni dans les manuscrits, ni dans les peintures, des habillements de même style que ceux de la *Passio* de Berlin, lorsque, bien au contraire, nous voyons ces habits portés en France entre 1395 et 1405, à la cour de nos princes, dans le Nord, à Paris ou dans le centre. Et ils y sont si exclusivement admis, que les portraits authentiques des plus grands seigneurs les exposent en tous lieux, dans les tableaux, dans les miniatures, les sculptures ou les verrières. A quel Vénitien de marque voyons-nous le bonnet du duc de Berry, celui du Ponce Pilate de la *Passio*, avant 1450 ?

L'architecture ? Mais est-elle, dans la *Passio*, si indiscutablement vénitienne, quand je la vois dans Giotto, dans Puccio Capanna, dans Spinello d'Arezzo, dans Jean Costé, dans Broderlam d'Ypres, dans les Limbourg, avec des nuances certes, mais aussi avec les mêmes recherches, les pareils errements. Spinello a peint un tableau représentant *le Pape Alexandre III et le doge Zani* dans un décor d'architecture dont les détails concordent avec celui du Ponce Pilate de la *Passio* de Berlin ; mais ni les costumes, ni la stature des figures, ni les intentions naturalistes de la *Passio* ne s'y retrouvent. Il y a évidence pour moi que des motifs d'imageries et de décoration, réunis en album, venaient du Midi dans le Nord et réciproquement, mais, suivant les goûts à satisfaire, on changeait les costumes et on transposait les éléments.

HENRI BOUCHOT

(A suivre.)



BIBLIOGRAPHIE

Walter Crane, von Otto von Schleinitz, 1 vol. in-8°, avec 145 gravures. — Velhagen et Klasing, éditeurs. Leipsig. Prix : 4 marks.

Voici, sur le dernier maître de la fameuse pléiade Ruskin, Rossetti, Burne-Jones, William Morris, la meilleure et la plus complète étude qui ait paru jusqu'à ce jour. C'est à un écrivain allemand, bien connu déjà par ses travaux sur l'histoire de l'art et notamment sur Burne-Jones, que nous la devons. Elle montre bien le rêveur, l'inventeur et le conteur de contes de fées, que fut Walter Crane et qu'il est encore pour la plus grande joie des *babies* à qui ses dessins font ouvrir de grands yeux. Socialiste, cela va de soi, comme Morris et, en certains cas, Ruskin lui-même, cet étrange visionnaire, qui change les fleurs en dames et en chevaliers, change aussi les ouvriers grévistes ou les pionniers de l'*Internationale* en bergers de Lancret dansant autour du *May Pole*, parmi les iris, comme de petites reines de mai. Il dessine des tapis, des papiers peints, des pilastres, des reliures de livres, des vitraux d'églises, des lettres ornées, des caricatures, des plafonds; il modèle des statuettes, des vases de faïence, des bas-reliefs allégoriques, écrit de subtils et admirables traités d'esthétique : *Line and form*, *the Claims of decorative art* et *the Bases of design*.

M. de Schleinitz le montre occupé à toutes ces besognes, vibrant à tous les idéals. Sa monographie ne laisse rien dans l'ombre et rassemble autour du maître de l'art décoratif en Angleterre les grands souvenirs de ce renouveau d'art et de poésie, qui a donné à l'Angleterre du XIX[e] siècle une physionomie si originale et un rôle si inattendu dans l'histoire artistique du monde entier.

R. S.

Les Trésors d'art en Russie. — Saint-Pétersbourg, 1903, in-fol.

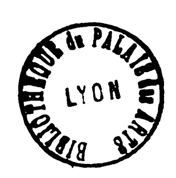
La Société impériale d'encouragement des beaux-arts en Russie, qui poursuit la publication d'un important ouvrage où seront reproduites et décrites les œuvres les plus importantes de l'art ancien et moderne se trouvant en Russie, fait paraître un numéro spécial consacré à l'art russe pendant le règne d'Alexandre III.

Après s'être inspiré de l'art byzantin, après avoir subi l'influence de l'art occidental introduit par Pierre le Grand, l'art russe marqua un mouvement très sensible vers la voie nationale et populaire : logiquement préparée par l'histoire, l'évolution s'accomplit sous Alexandre III, amateur sincère et protecteur éclairé des arts, et ce livre nous en retrace les principales phases. L'écrivain qui a signé la préface, M. A. Prachoff, nous présente les trésors d'art réunis par Alexandre III, nous raconte ses fondations de musées, ses visites aux expositions, et la conclusion qu'il tire, c'est que, si le développement de l'esprit national russe a fait le fond du testament artistique légué par l'empereur, celui-ci a trouvé en son fils un prince digne de continuer son œuvre en ce sens, et capable de mener à bien la réalisation des projets qui lui tenaient le plus à cœur.

R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI





LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

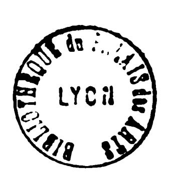
Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 81. — Tome XIV, 7e année. 10 décembre 1903.



SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 DÉCEMBRE 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE





WHISTLER, RUSKIN ET L'IMPRESSIONNISME



La récente mort de Whistler vient de rappeler à ceux qui la connaissaient et d'apprendre à quelques autres la célèbre querelle qu'il eut un jour avec Ruskin. De cette querelle, il avait tiré tout un livre, *The Gentle Art of making enemies*, un *farthing* de dommages-intérêts que, dit-on, il portait en breloque, et beaucoup de gloire.

Mais dans les récits qu'il en a faits, il n'a jamais répandu beaucoup de lumière, et il ne semble pas que ses admirateurs, en les rappelant, les aient rendus plus intelligibles. La question a été obscurcie à plaisir. Lorsque Whistler l'exposait lui-même, le soir, chez Mallarmé, tandis que l'excellent amphitryon et doux poète plaçait sur la table les verres de punch fumant et

que les disciples se passaient l'un à l'autre les photographies des *Nocturnes* ou des *Harmonies*, on ne percevait guère mieux la pensée du peintre que la transcription en noir et blanc de ses tableaux. Mais son prestige n'en était que plus considérable. On était entre « jeunes », ces soirs-là, et pour les « jeunes » de tous les temps, ce qui est obscur a beaucoup de chances de paraître profond. D'ailleurs, une chose était certaine : le beau talent de Whistler, la finesse de ses harmonies, l'enchantement physique et « sensoriel » de ses tonalités assourdies, de ses gris, de ses blancs riches, très peu blancs, de ses roses « à peine roses », le repos mélancolique et doux qu'offraient ses toiles aux yeux fatigués des bariolages du Salon ou de la rue. — Qu'un si délicieux artiste ne fût pas un très sûr historien de l'art anglais, ni de son propre art, cela pouvait se concevoir, à la vérité, mais on n'y songeait guère ; et qu'un homme, qui peignait si juste, pût suggérer sur son rôle dans l'évolution moderniste et sur le rôle de ses adversaires des idées très fausses, ce n'était pas impossible, mais on ne s'y arrêtait pas. On écoutait cet homme singulier, nerveux, torsif, tout en interjections, conter ses démêlés avec les artistes anglais, et l'on acquérait vaguement cette notion qu'il représentait, par delà le détroit, l'art nouveau, les conquêtes de l'*Impressionnisme*, en opposition avec la Royal



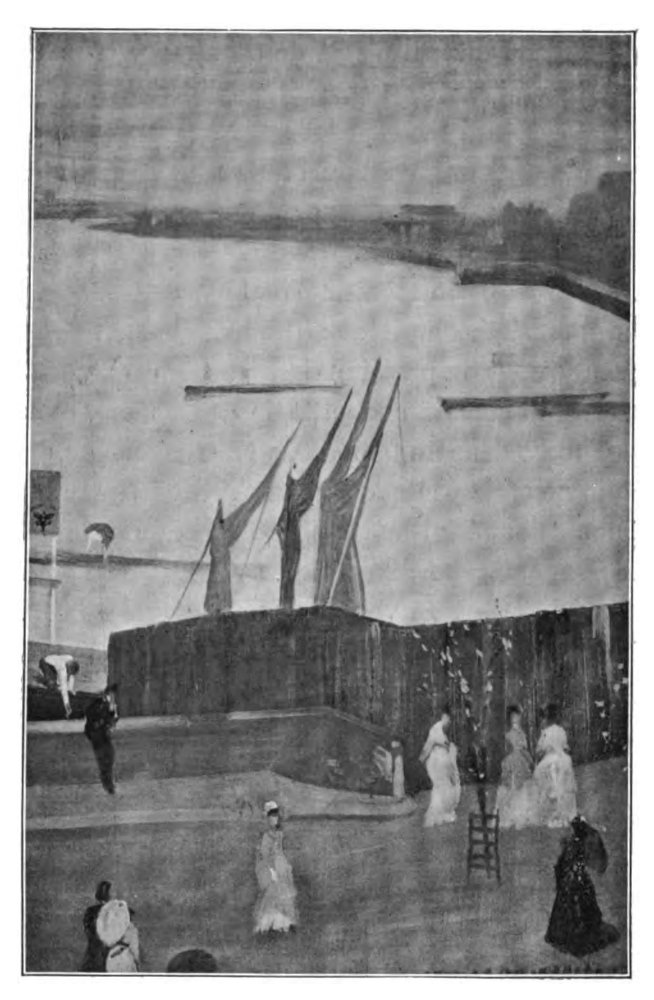
WATTS. — ORPHÉE ET EURYDICE.





Academy, l'art officiel, froid, gourmé, éloigné de la nature, de la couleur et de la vie : Watts, Millais, Burne-Jones et leur prophète Ruskin.

Aujourd'hui, ses biographes ne nous le représentent pas autrement. Whistler reste pour eux un maître de l'Impressionnisme, un champion des idées nouvelles en art. C'est à la suite de cette campagne, pense-t-on, qu'il a dû quitter ses demi-compatriotes, passer la Manche, et venir chez nous, afin d'y trouver d' « autres gens » et d' « autres mœurs », — ainsi qu'il le dit en terminant son livre et en le datant de Paris (26 mars 1892), comme Napoléon datait d'une ville conquise les manifestes qu'il envoyait à ses ennemis, — Napoléon, un homme très expert et peut-être supérieur encore à Whistler, dans « l'art de se faire des ennemis ».



WHISTLER. — GRIS ET ROSE, CHELSEA
(D'après la photographie communiquée par MM. Bell and Sons).

Que faut-il penser de ce débat? Whistler fut-il vraiment un impressionniste, et Ruskin fut-il un adversaire de l'Impressionnisme? Ou ne serait-ce pas précisément le contraire qui arriva? La question vaut la peine qu'on s'y arrête, parce qu'elle permet de repérer les sources de ce mouvement d'art contemporain.

I

Avant tout, il s'agit de savoir ce qu'on entend par *Impressionnisme*, car le vrai sens de ce mot, médiocrement explicite, n'est pas également fixé dans tous les esprits. Pour beaucoup de gens, une œuvre impressionniste est une œuvre où l'on ne peut distinguer aucun détail, qu'il faut considérer à plusieurs pas de distance afin d'en saisir la signification, une image qui ne peut donner de la chose représentée qu'une « impression ». Est-il besoin de montrer combien cette vue de la question est fausse, ou, du moins, incomplète ! S'il suffisait d'une telle qualité ou d'un tel défaut pour être « impressionniste », toute ébauche le serait, une ébauche de Géricault comme un frottis de M. Henner. On ne voit certainement pas plus de choses dans un tableau de M. Henner que dans un tableau de M. Renoir, et je ne crois pas que M. Henner ait été jamais revendiqué, ni qu'il se soit jamais donné lui-même pour un « impressionniste ». Si le vague, l'indéfini, le *flou*, suffisait à distinguer un maître impressionniste, le plus grand serait Corot. Et l'on ne voit pas alors quelle nouveauté auraient apportée dans l'art Claude Monet et Pissarro, et pourquoi les admirateurs mêmes de Corot les auraient repoussés. Les artistes de Barbizon, en plusieurs de leurs toiles, n'ont guère été plus précis que Sisley ou Pissarro. Millet ne fait pas à ses paysans plus de détails que M. Renoir à ses danseurs du *Moulin de la Galette*, et pour la brutalité de la touche, Courbet vaut certainement toute la salle Caillebotte. — Courbet, Corot, Millet, M. Henner sont-ils donc des « impressionnistes » ? Et, pour mieux dire, le même maître serait-il impressionniste quand il fait une ébauche et ne le serait-il point quand il finit un tableau ? Ce serait rabaisser cette école et la question elle-même à une bien superficielle apparence, et en considérer les œuvres par un bien petit côté ! Qu'un tableau soit plus ou moins « fini », plus ou moins « détaillé », plus ou moins « léché », ce n'est point là une question picturale. Il peut l'être beaucoup et être tout vibrant — tels les petits Hollandais; il peut ne pas l'être du tout et être aussi harmonieux — tels les Franz Hals, ou certains Rembrandt, qu'on n'a pas encore songé à donner pour ancêtres aux impressionnistes, non plus que Corot. Il faut donc qu'il y ait quelque autre chose...



Cette autre chose saute au yeux, dès qu'on entre dans une salle consacrée aux impressionnistes, à Berlin, à Amsterdam, chez M. Durand-Ruel ou au Luxembourg. C'est la couleur, c'est l'éclat, le scintillement, le papillottement coloré de ces herbes, de ces feuilles, de ces toits rouges vus à travers les branches, de ces coteaux, de ces eaux brisées en mille reflets, de ces figures aveuglées de soleil, c'est la crudité de ces rayons dansant une folle danse dans l'air et s'écrasant sur les chapeaux, les robes, les habits, qu'ils éclaboussent de milliers de confettis parisiens; c'est la vibration de toute chose vivante ou inanimée dans l'air embrasé, sursaturé de reflets; c'est cette couleur crue, divisée en mille paillettes, comme une paille finement hachée, ponctuée ou striée à l'infini, par points ou par taches,



RENOIR. — PORTRAIT DE JEANNE SAMARY
(Collection de M. Morosoff, Moscou).

chacune violente et crue si on la regarde de tout près et toute seule, mais formant, dès qu'on s'éloigne, un mélange flamboyant, mais harmonieux. La *Gare Saint-Lazare* de Claude Monet, la *Brouette* et les *Toits rouges* de Pissarro, les *Bords de la Seine* de Sisley, les jeunes filles au piano de M. Renoir, les paysages de M. Cézanne, les figures de Berthe Morisot, se reconnaissent immédiatement à ce trait commun, et il se trouve que voilà justement les noms des premiers et des plus importants artistes considérés par tout le monde comme les *impressionnistes*.

Il se trouve aussi que c'est leur but, et non le hasard, qui donne à leurs œuvres un air de famille, ou, du moins, quelques traits communs. C'est le désir de rendre, mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les effets de la lumière sur les figures humaines, sur les maisons, sur les plantes, sur les eaux, vues en plein air et par le plein soleil; et, pour réaliser ce désir, c'est l'emploi de nouveaux procédés techniques, très visibles chez les uns, moins apparents chez les autres, mais semblables chez tous et semblablement opposés aux procédés pratiqués jusqu'à eux.

D'où venait ce désir et où tendaient ces procédés? Il faut, pour le comprendre, se rappeler trois lois observées déjà par Delacroix, découvertes, à nouveau, par les peintres dits « impressionnistes » dans leurs études d'après nature, et que chacun de nous peut constater à son gré. La première, c'est que la nature, vue par le plein soleil, en été, est couleurs plus que lignes; la seconde, que les ombres mêmes qu'on y voit sont des couleurs vives; la troisième, que la couleur, vue en pleine lumière, ne peut être rendue que par des matières colorées pures, dont aucun mélange n'ait terni l'éclat. De là, dans la pratique, trois partis pris qui sont les trois caractéristiques des tableaux « impressionnistes ». Le premier, qui est de sacrifier le contour exact des choses à la vibration de la couleur dans l'atmosphère embrasée; le second, qui est de ne pas accuser les ombres par certaines couleurs, les gris, les bruns, les ocres sombres, les noirs, mais de les peindre en tons éclatants, et le plus souvent, la théorie des complémentaires y aidant, en violet; le troisième, enfin, qui est de ne pas mélanger les couleurs vives qu'on emploie, mais de les poser, le plus possible, toutes crues sur la toile, par petits traits, en touches ou virgules, en comptant sur la distance pour les fondre à la vue et en rétablir l'harmonie. Sans doute, ces partis pris ne sont pas absolus. Ils souffrent, dans la pratique, beaucoup de déroga-

tions et d'accommodements. Cependant, les Monet, les Sisley, les Pissarro, les Renoir, les Berthe Morisot, les Cézanne, les ont observés assez pour



PISSARRO. — PAYSANNE ASSISE.

obtenir des effets qui tranchent violemment sur les effets de leurs confrères. Une clarté, une joie des yeux nouvelle sont apparues, et toute la critique d'art « d'avant-garde » a salué leur apparition, et, plus tard, leur triomphe

d'un même cri : lumière ! couleur ! « Désormais, la peinture sera claire, définitivement débarrassée de la litharge, du bitume, du chocolat, du jus de chique, du graillon et du gratin », écrivait Th. Duret[1], et quand ils eurent triomphé, M. Paul Signac, le peintre néo-impressionniste, a noté : « Dès 1874, Monet, Pissarro, Renoir, n'ont plus sur leur palette que des jaunes, des oranges, des vermillons, des laques, des rouges, des violets, des bleus, des verts intenses, comme le véronèse et l'émeraude[2] ». Et, tout dernièrement, M. Wynford Dewhurst rappelait ainsi leur rôle : « Ils ont purifié et simplifié la palette, en rejetant les noirs, les bruns, les ocres, les couleurs sales, l'usage du bitume et des siccatifs de toute espèces, qu'ils ont remplacés par des couleurs naturelles et brillantes[3] ». Enfin, M. Paul Signac, résumant le but de l'Impressionnisme, a écrit : « Donner à la couleur le plus d'éclat possible », et ses moyens : « 1° palette composée uniquement de couleurs pures, se rapprochant du spectre solaire; 2° mélange sur la palette et *mélange optique;* 3° touches en virgules ou balayées[4] ». — Tel est l'Impressionnisme.

II

D'où vient-il et quel en a été le précurseur ? Cet ensemble d'aspirations nouvelles et de procédés inédits qui se sont révélés en France, sous le nom d' « impressionnisme », pour la première fois aux Galeries Nadar, en 1874, est-ce un phénomène inattendu, une génération spontanée, éclatant au milieu d'artistes stupéfaits et de critiques exaspérés? Ou bien ne serait-ce pas la transplantation et l'adaptation à notre art d'un germe étranger déjà très vivace ailleurs, mais que nos jeunes maîtres devaient développer avec une *furia* toute *francese* et une incomparable habileté ? Il suffit d'ouvrir les ouvrages de Ruskin pour répondre : je ne dis pas ces ouvrages éloquents et philosophiques où l'Angleterre a puisé son enthousiasme pour les Alpes ou l'Italie, mais ces traités beaucoup moins connus et beaucoup plus précis, sur la technique de la peinture, où le maître des *Lois de Fiesole* a serré les problèmes picturaux contemporains, d'aussi

1. Th. Duret, *Critique d'avant-garde. Les Impressionnistes.* 1885.
2. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme.* 1900.
3. Wynford Dewhurst, *Studio.* 1903.
4. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme.* 1900.

près qu'un Delacroix ou qu'un Fromentin. Je veux parler des *Lectures on Art*, ou des *Elements of Drawing*. Qu'y trouvons-nous ?



BERTHE MORISOT. — JEUNE FEMME AU BAL
(Musée du Luxembourg).

D'abord, cette loi générale, promulguée au début de sa carrière :

Les jeunes artistes doivent aller à la nature, en toute simplicité de cœur, et

marcher avec elle, obstinés et fidèles, n'ayant qu'une idée : pénétrer sa signification et rappeler son enseignement, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir [1].

Huit ans plus tard, lorsqu'un groupe de jeunes artistes, appelés *Préraphaélites*, se ralliant à ce mot d'ordre, exposent des toiles d'une couleur vibrante et sont universellement attaqués, il accourt à leur défense en ces termes :

Le manque apparent des ombres est peut-être la faute qui choque le plus généralement les yeux. Mais le fait est que, si faute il y a, c'est bien moins dans les tableaux préraphaélites que dans les autres.

... C'est à tort qu'on condamne ces peintures, attendu que la seule lumière que nous soyons accoutumés à voir représentée est le jour douteux qui tombe sur le modèle de l'artiste, dans son atelier, et non le rayonnement du soleil dans les champs [2].

Comment donc avaient été peintes ces œuvres préraphaélites, unanimement attaquées ? Le critique nous le dit d'un mot qui est tout un programme :

Tout paysage préraphaélite est peint jusqu'à la dernière touche, *en plein air*, et d'après la nature elle-même [3].

Est-ce ainsi que les maîtres anciens comprenaient le paysage ? Non assurément, mais Ruskin ne faisait aucun cas des anciens. Les cinq volumes de ses *Modern Painters*, primitivement appelés *Turner et les Anciens*, sont destinés à plaider la supériorité du maître coloriste moderne. Partout, il s'échauffe et s'indigne contre « cette idolâtrie pour la terre d'ombre de sir George Beaumont et de ses pareils, ce code des premiers plans colorés au violon de Crémone, du vernis brun et du bitume et toute cette vieille science de hibou qui, comme le pinceau de la douleur, de Young,

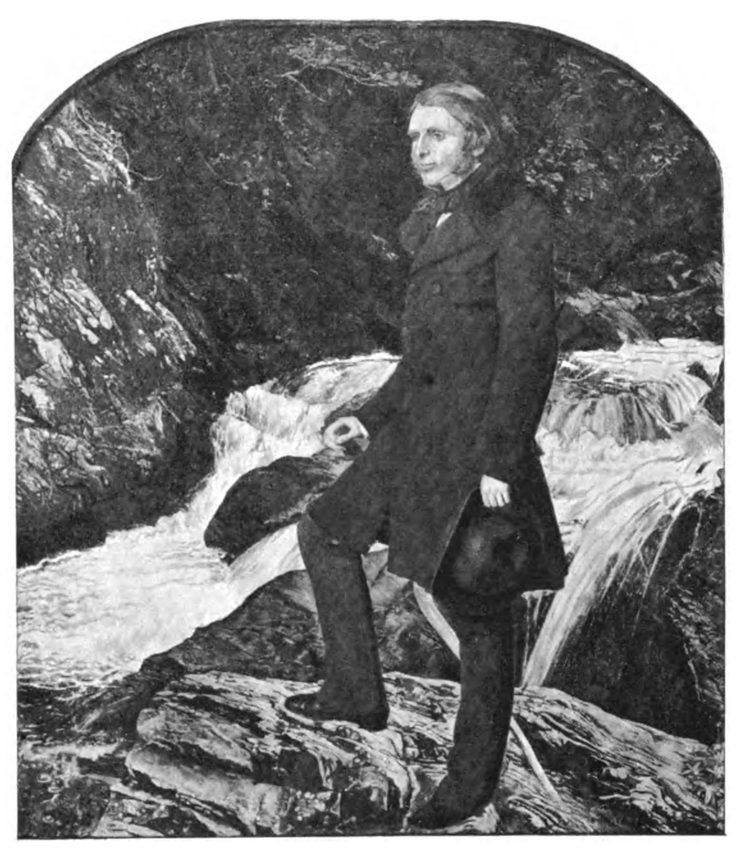
Trempé dans la mélancolie, rembrunit tout... »

Cent fois, il revient à la charge contre le brun, « cette caractéristique de toutes les fausses écoles de couleur ». Cent fois, il proteste contre le « goudronnage des paysagistes français, qui semblent regarder la nature

1. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. II, ch. III, § 21. 1843.
2. John Ruskin, *The Preraphaelite Brethren*, lettre à l'éditeur du *Times*, 30 mai 1851.
3. John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*.

dans un miroir noir ». Et il n'est guère de sarcasme ni de diatribe des impressionnistes contre le bitume ou le « jus de pruneau », qu'on ne puisse trouver chez Ruskin, avant 1850.

Mais ce ne sont là que des généralités. Abordons la technique du colo-



Publié avec l'autorisation de sir Henry Acland.

J. E. Millais. — Portrait de John Ruskin.

riste. Dans celle que Ruskin développe en 1856, nous trouvons d'abord cet enseignement que *les ombres sont des couleurs vives :*

Toutes les ombres ordinaires devraient être de quelque couleur, jamais noires, ni approchant du noir; elles devraient être évidemment, et toujours, d'une lumineuse nature, et le noir devrait apparaitre étrange parmi elles, comme, parmi une foule joyeuse et bigarrée, un moine [1].

1. John Ruskin, *Elements of Drawing*, §§ 178 et 179. 1856.

Et en 1870, il ajoute :

Tenez pour certain le fait que les ombres, quoique naturellement plus sombres que les lumières, vis-à-vis desquelles elles jouent le rôle d'ombres, ne sont pas nécessairement des couleurs moins vigoureuses, mais peut-être de plus vigoureuses couleurs. Quelques-uns des plus beaux bleus et des plus beaux pourpres dans la nature sont, par exemple, ceux des montagnes vues dans l'ombre, contre le ciel couleur d'ambre, et l'obscurité du creux dans le centre d'une rose sauvage est un éclat de feux orangés dû à la quantité de ses étamines jaunes. Or, les Vénitiens virent toujours cela, et tous les grands coloristes le voient et se séparent ainsi des non-coloristes ou école de pur clair-obscur, non par une différence de style seulement, mais parce qu'ils sont dans la vérité, tandis que les autres sont dans l'erreur. C'EST UN FAIT ABSOLU QUE LES OMBRES SONT DES COULEURS AUTANT QUE LES LUMIÈRES[1].

Ces couleurs, comment les rendre avec les matières colorées que l'artiste a sur sa palette ? En se servant uniquement de couleurs simples, répond Ruskin. De là, son second enseignement : *il faut proscrire les vernis.*

L'habitude de se servir du vernis pour la transparence fait que le peintre oublie la transparence la plus noble qu'on obtient en rompant les couleurs variées, les unes parmi les autres. Toute la décadence par le bitume, le vernis jaune et les arbres bruns, qui a suivi le succès de l'école hollandaise, eût été évitée si seulement les peintres avaient été forcés de travailler avec des couleurs mates.

Enfin, ces couleurs mates, pour leur donner tout leur éclat, comment faut-il les poser ? Ici intervient le troisième et capital principe de Ruskin : *rompre la couleur en menus points par juxtaposition ou superposition.*

Vous reconnaîtrez, dans la pratique, que l'éclat de la teinte, la vigueur de la lumière et même l'esprit de la transparence dans l'ombre, sont essentiellement dépendants de ce caractère seul, la dégradation. La dureté, la froideur et l'opacité, résultent beaucoup plus de l'égalité de la couleur que de sa nature... N'importe le peu d'étendue de la couche de couleur. Ne serait-elle même pas plus grande que la plus petite tête d'épingle, si une de ses parties n'est pas plus foncée que le reste, c'est une tache mauvaise.

Mais lorsqu'il s'agit d'un ton rompu composé, indéfinissable, qui ne peut s'obtenir que par un mélange et une large application de couleur ? Arrêtez ! s'écrie Ruskin, ne mélangez pas les couleurs :

Placez les teintes modifiantes par petites touches.

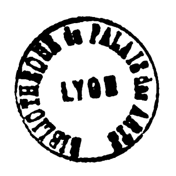
Si une couleur doit être renforcée par des fragments d'une autre couleur, il est

1. John Ruskin, *Lectures on Art*, § 175. 1870.



Héliog G. Petit.

JAMES A MC NEILL WHISTLER
d'après la pointe sèche de M. Helleu



préférable, dans bien des cas, de poser celle-ci sur celle-là en d'assez vigoureuses petites touches, *comme de la paille hachée finement,* plutôt que de l'étendre comme une teinte à plat.

Et, découvrant toute sa méthode à ses disciples stupéfaits, il ajoute :

Vous avez posé une couleur rouge et vous voulez une couleur pourpre par dessus ; ne mêlez pas de pourpre sur votre palette, mais prenez une petite touche de bleu et posez-la légèrement sur le rouge, de façon à laisser voir le rouge au travers, et vous produirez ainsi le pourpre. Mieux encore : posez les couleurs vives par *petits points* sur ou dans les interstices des autres et appliquez le principe des couleurs séparées à son raffinement le plus extrême, usant d'atomes de couleur en juxtaposition plutôt qu'en larges espaces. Enfin, si vous en avez le temps, plutôt que de rien mélanger, *produisez les teintes mixtes par l'entrecroisement des touches des diverses couleurs crues dont ces teintes mixtes sont formées*[1].

La technique impressionniste est trouvée. Il y a quarante-sept ans que Ruskin la formulait de la sorte. On a beaucoup écrit depuis sur l'Impressionnisme, et très bien écrit; nulle part on n'en a défini plus exactement les aspirations et les lois. Par son apostolat pour le plein air, contre les écoles de brun et de bitume, et en faveur des ombres colorées et de la division de la couleur, Ruskin est bien le prophète de l'Impressionnisme.

Ces lois ou ces tendances, ces recettes techniques du « luminisme » qu'il exposait si clairement, Ruskin en était-il l'inventeur ? Non, il n'en était que l'interprète ; il était entouré d'œuvres où elles étaient visibles, et d'hommes qui les pratiquaient.

Avant tous et au-dessus de tous, Turner, chez qui Ruskin avait tout appris de ce qu'il savait et qui, déjà, colorait les ombres, juxtaposait les couleurs crues, sacrifiait la ligne à la peinture de l'atmosphère, divisait les tons à l'infini ; puis, Constable qui, moins souvent, mais avec un égal bonheur, avait morcelé la touche. Enfin, auprès de lui, Ruskin voyait Holman Hunt, dont le *Troupeau abandonné* est une application exacte du luminisme ; John Everett Millais, dont beaucoup d'œuvres sont d'une violence et d'une crudité inouïes, Rossetti, qui fut le héros de sa jeunesse, et Watts, qui fit l'admiration de ses derniers jours. Ces maîtres inégaux et violents, saccadés, extrêmes, n'en avaient pas moins trouvé une technique hardie, capable, en d'autres mains plus prudentes, de renouveler la peinture.

1. John Ruskin, *Elements of Drawing*, III, §§ 173 et 175. 1856.



Le jour où de jeunes Français, curieux d'effets nouveaux, les découvriraient, une lumière nouvelle devait éclairer l'art.

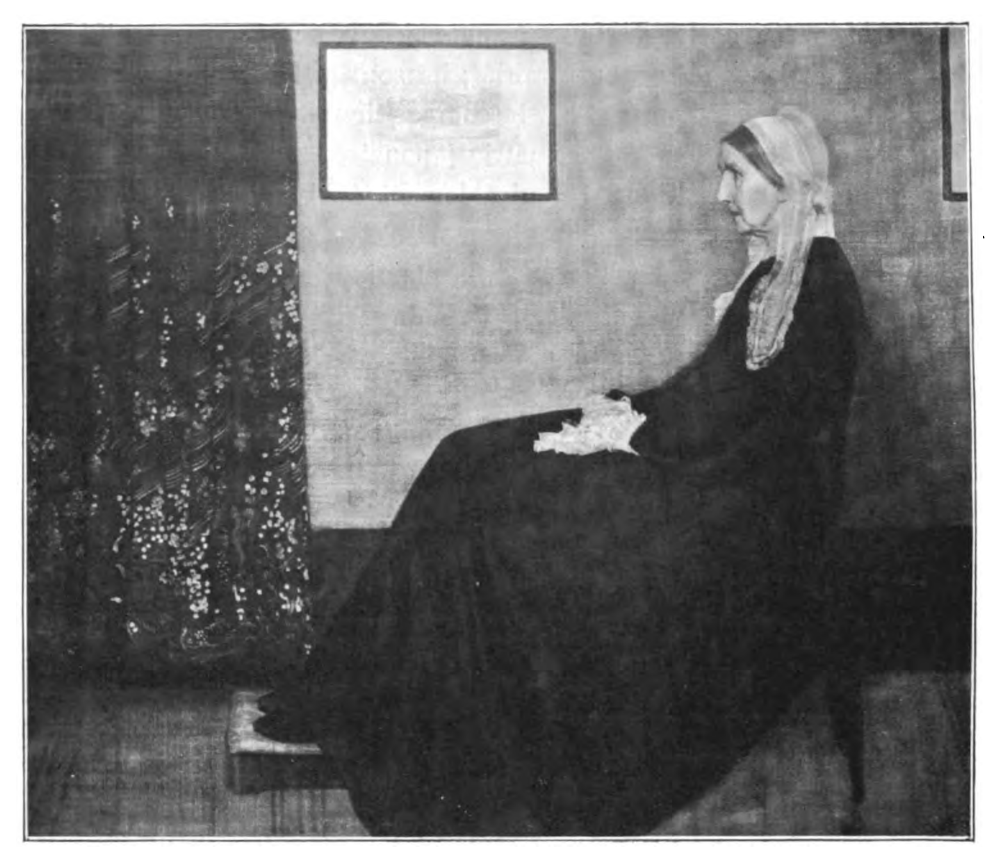
Ce jour arriva. En 1870, Monet et Pissarro passaient la Manche, en quête d'un pays tranquille et d'une peinture inconnue. Jusque-là, rien dans leurs toiles ne faisait prévoir une révolution coloriste. Comme le dit très bien M. Wynford Dewhurst, « l'étude des peintures de Monet, Pissarro et Sisley, avant 1870, c'est-à-dire avant leur visite à Londres, montre qu'ils travaillaient, comme la majorité de leurs compatriotes, dans les tons gris. C'était l'effet de la grande influence de Corot, jointe à celle de Manet, de Boudin et de Courbet ». Mais à peine sont-ils arrivés à Londres, un autre horizon s'étend devant leurs yeux. « Monet et moi étions très enthousiasmés des paysages de Londres, écrit M. Pissarro; Monet travaillait dans les parcs; j'habitais Lower-Norwood, d'où je rayonnais dans les environs qui, à cette époque, étaient charmants, étudiant les effets de brume, de neige, de printemps... Bien entendu, nous visitions les musées. *Les peintures et les aquarelles de Turner, les Constable, les Old Chrome, ont eu certainement de l'influence sur nous.* Nous admirions Gainsborough, Lawrence, Reynolds, mais nous étions plus frappés par les paysagistes qui rentraient plus dans nos recherches du plein air, de la lumière et des effets fugitifs. *Watts, Rossetti nous ont fort intéressés parmi les modernes*[1]. » Peu à peu, devant ces maîtres, la méthode nouvelle cherchée par les jeunes coloristes se précisait dans leurs esprits. Ce qui avait été, chez Turner et les préraphaélites, un germe, ils le dégageaient et le faisaient vivre; ce qui n'était qu'une exception, ils en faisaient une loi. « Avec quel enthousiasme ils adoptaient la technique de Turner, de Constable et de Watts, on le voit dans les *Meules* de Monet, dans les scènes de la rue de Pissarro, dans les paysages de Sisley, dans l'œuvre si lumineuse de Guillaumin, de d'Espagnat, de Vuillard, de Maufra et des autres », ajoute M. W. Dewhurst. En sorte que, des trois initiateurs de l'Impressionnisme, et, si l'on peut dire, ses trois maîtres en paysage : Monet, Pissarro et Sisley, l'un était anglais de race : Sisley, et les deux autres avaient été chercher en Angleterre la technique de leur nouvel art. Ce qui triompha en France sous le non d'*Impressionnisme*, ce furent les idées de Turner et de Watts, défendues depuis un demi-siècle par Ruskin.

1. Pissarro, lettre à M. Wynford Dewhurst, publiée par le *Studio*, 1903.



III

Maintenant que nous avons défini ce qu'est l'Impressionnisme et mar-



WHISTLER. — ARRANGEMENT EN NOIR ET GRIS : LA MÈRE DE L'ARTISTE
(Musée du Luxembourg).

qué la place qu'y tient Ruskin, regardons un tableau de Whistler. Précisément, son chef-d'œuvre, le portrait de sa mère, est au Luxembourg, exposé à deux pas de la salle Caillebotte. Quel rapport y a-t-il entre la tonalité ou la gamme, la pâte, la facture de ce portrait d'une part et de ces paysages ou de ces figures de l'autre ? En quoi Whistler se rattache-t-il à l'Impressionnisme ? Le plus ignorant des visiteurs ne s'en doute guère, e

le plus subtil des techniciens ne l'aperçoit pas. Ce portrait n'est pas un effet de *plein air*, mais un effet d'intérieur, où l'on a laissé entrer le moins de lumière possible. Ce n'est pas une fanfare de couleurs primaires, vives et vibrantes : c'est un « arrangement en noir et gris ». Ce n'est pas peint en touches morcelées, hachées, en relief, mais, au contraire, en retrait, et par frottis, çà et là, la toile à peine couverte. Les tons n'y sont pas divisés en leurs éléments primitifs; ils sont mêlés et étendus, selon des pratiques fort anciennes. Sauf la composition et la « mise en cadre » qui se ressentent un peu de l'asymétrie japonaise — plus apparente que réelle, car cette composition est admirablement équilibrée, — ce serait là le type des vieux tableaux contre lesquels s'est faite la réaction préraphaélite en 1851, et plus tard, en 1874, la réaction impressionniste.

On voit, dès lors, ce qui devait rendre antagonistes Whistler et Ruskin, c'est-à-dire le peintre de l'ombre et le prophète de la lumière, et de quelle façon celui-ci devait accueillir celui-là. On ne se trouve point en présence de deux thèses, dont l'une est la vérité et l'autre l'erreur, ni de deux hommes, dont l'un est un grand artiste et dont l'autre ne comprend rien à l'art. On se trouve en présence de deux visions très différentes de la nature et de la vie, également justes et répondant également à deux ordres de vérités, semblablement répandues dans le monde : l'harmonie en *forte* par les hautes sonorités des tons chantants, et l'harmonie en *sourdine* par la finesse extrême des accords atténués.

M. Spielmann, qui vient de toucher ce point, dans le *Magazine of Art*, avec sa conscience habituelle et son habituelle perspicacité, croit aussi que ce qui sépara les deux artistes, ce fut leur vision physique des choses, l'adaptation de leur œil; Ruskin, homme à l'œil d'oiseau, voyant tous les détails, « complètement et microscopiquement »; Whistler, ce myope instable à l'éternel monocle, apercevant de plus en plus les choses dans un nuage, sensible aux moindres « passages » de nuances, mais indifférent aux détails de formes. M. Spielmann a certainement raison. Il est très vrai que Ruskin voyait comme un oiseau, et si quelqu'un demande « comment voit un oiseau », il n'a qu'à observer une poule dans la basse-cour, en un pays où planent des oiseaux de proie : tiercelets, engoulevents, busards, éperviers. Parfois, il la verra s'agiter, rentrer ses poussins en toute hâte, sans qu'aucun bruit ni qu'aucune apparition semblent légitimer sa terreur. Qu'il

regarde bien dans le ciel, un point noir microscopique y est, que la poule, tout en picorant, a tout de suite aperçu. Et cet oiseau, là-haut, en planant, voit le lézard, le ver, se traîner dans l'herbe aussi distinctement que nous à trois pas. Tel est l'œil de l'oiseau. Millais voyait ainsi, Ruskin de même. Et il est hors de doute que, comme le dit M. Spielmann, ce goût du détail ait contribué aussi à l'éloigner des effets de Whistler.



WHISTLER. — ROTHERHITHE
Eau-forte.

Mais il est permis de croire que ce fut là une cause secondaire. En effet, Ruskin avait fort bien admis, dans sa carrière, des tableaux qui n'étaient que des symphonies de couleurs, des « arrangements », pourvu que ces couleurs fussent vives et que ces arrangements fussent en lapis-lazuli et en aigue-marine, au lieu d'être en « brun et noir ». Les œuvres de Turner sont souvent de simples « harmonies » ou des » arrangements », sans plus, comme les œuvres de Whistler. Et, d'autre part, quand bien même les peintures de Whistler eussent été très détaillées, très précises, pleines de notations sur les qualités spécifiques de chaque objet, Ruskin ne les aurait sans doute jamais aimées à cause de leur couleur.

L'homme de la lumière ne pouvait s'accorder avec l'homme des pénombres.

Aussi, quand parurent ces effets de nuit, ces *Fireworks at Cremorne*, ou « nocturnes en noir et or », et ces portraits sombres, ces « arrangements en noir et brun », Ruskin y vit un défi à tous ses enseignements, à toutes ses admirations, à l'école de Turner, à l'effort novateur de toute sa vie. Il se leva et fulmina l'anathème que l'on sait :

J'ai vu et entendu citer beaucoup d'exemples d'impudences de *cockneys* dans ma vie, mais je ne me serais jamais attendu à entendre un *coxcomb* demander deux cents guinées pour avoir jeté un pot de couleur à la figure du public !

C'était assurément injuste, et l'histoire prononcera, sans doute, un verdict moins sévère que l'esthéticien. Mais l'histoire n'appellera pas un « impressionniste » l'excellent peintre du *Carlyle*, de la *Dame en blanc* ou de la *Princesse du Pays de la Porcelaine*. Elle ne verra pas en lui l'initiateur d'une nouvelle technique en art. L'idée nouvelle de la Peinture à la fin du XIXe siècle, l'idée impressionniste, est représentée dans l'art par Claude Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, dans la critique par Ruskin. Le peintre américain James A. McNeill Whistler fit tout autre chose, et ce qu'il a fait suffit à sa gloire. Son œuvre est chère à ceux qui cherchent dans l'art, avant tout, l'enchantement des harmonies atténuées, silencieuses du rêve, et l'oubli des dissonnances de la vie. Quelles qu'aient été ses bizarreries ou ses incohérences, son procès est gagné devant l'avenir comme devant la cour de Westminster. Et il obtiendra le *farthing* de la Postérité.

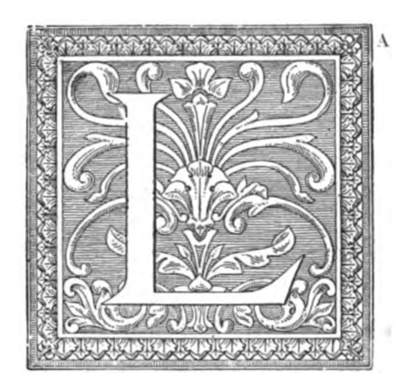
ROBERT DE LA SIZERANNE



ARTISTES CONTEMPORAINS

LÉOPOLD FLAMENG

(PREMIER ARTICLE)



La *Revue* s'est toujours montrée tendrement accueillante, presque maternelle pour nos jeunes graveurs, aquafortistes ou burinistes, que mon érudit confrère, Henri Beraldi, a bien voulu, avec sa bonne grâce et sa compétence habituelles, présenter à nos lecteurs. Cette fois, il ne s'agit plus de bégaiements pleins de promesses, d'espoirs juvéniles, de ces débuts dans l'art et dans la vie qui nous rajeunissent par leur aimable fraîcheur, mais d'une existence pleine, aussi féconde que les mieux remplies, qui glorieusement s'achève au milieu d'œuvres d'une tenue, d'une beauté, — je dirai d'une santé — de plus en plus sereines, sans que quatorze lustres de labeur aient atténué la précision d'une vision singulièrement aiguë et personnelle, ni entamé la docile fermeté d'une main toujours sûre d'elle-même et plus que jamais maîtresse de son outil.

L'étude de cette brillante carrière, dont les débuts vont nous reporter à soixante ans en arrière, sera, je l'espère, fertile en enseignements divers. Elle nous révélera un état d'âme à bien des égards différent du nôtre. Elle fera défiler devant nous quelques figures célèbres, dont les traits commencent à s'estomper dans la demi-obscurité d'un recul déjà lointain. Elle nous permettra de mettre en pleine lumière un artiste de premier ordre — comme notre École en compte heureusement quelques-uns, —

qui, parti des rangs les plus modestes, a gravi tous les échelons de la réputation, par la seule force de son talent, sans compromissions, sans intrigues, sans aucune démarche dont la plus scrupuleuse probité ait à rougir.

A ces titres divers, cette rapide biographie se recommande à la bienveillance d'un public d'élite, comme celui auquel je la soumets.

I

L'œuvre gravé de Léopold Flameng est considérable, si considérable même, que son auteur n'en connaît pas l'exacte étendue, et j'imagine que s'il voulait — pris d'un goût subit de stérile rétrospectivité — en dresser le bilan précis, avec la meilleure volonté, en dépit des efforts obstinés d'une mémoire demeurée singulièrement fidèle, il ne pourrait y parvenir. Des lacunes nombreuses persisteraient certainement, car il m'est arrivé de placer sous ses yeux des pièces retrouvées par hasard, des morceaux datant de sa jeunesse, dont il avait à peu près perdu le souvenir.

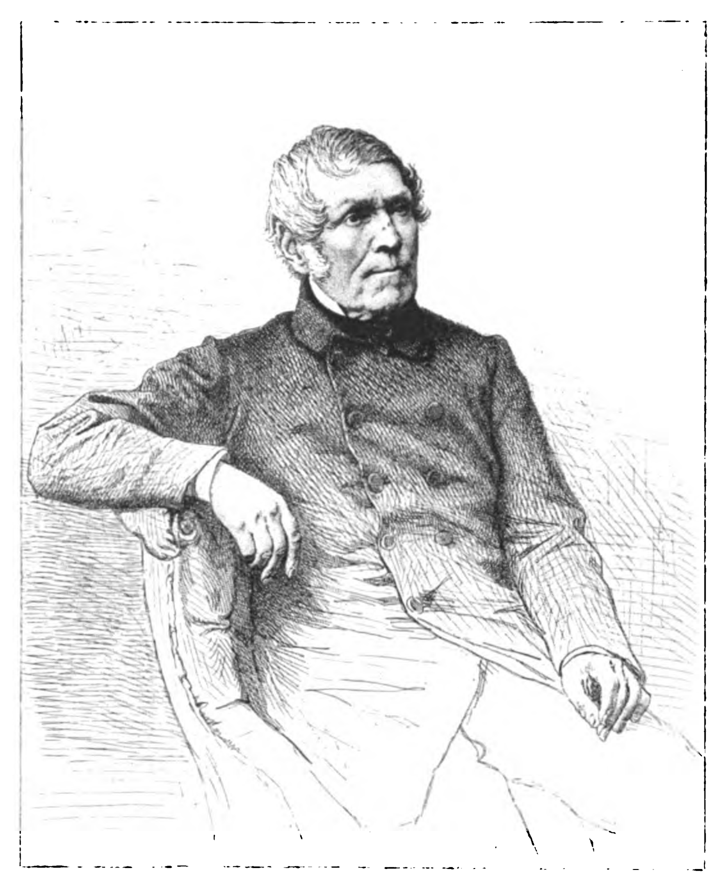
Ce retour en arrière, au surplus, ne l'a jamais tenté. Toujours épris du mieux, encore acharné à la poursuite d'un idéal non atteint, il revoit sans enthousiasme des œuvres que, pour aussi intéressantes et belles qu'on les puisse juger, il aurait voulu créer plus parfaites. Mais si, exempt de toute infatuation paternelle, il a négligé de réunir ses ouvrages, d'autres heureusement s'en sont occupés à sa place, et nous connaissons de lui trois « œuvres » qui, bien qu'incomplets, peuvent donner une idée assez nette de l'importance exceptionnelle de son labeur, et du talent dépensé dans l'accomplissement de son énorme tâche.

Le premier, celui de la Bibliothèque Nationale, compte près de cinq cents numéros. Le second est entre les mains d'un érudit collectionneur de Marseille, M. J.-Charles Roux. Le troisième, constitué par un iconophile étranger bien connu des Parisiens, M. Lucas, est aujourd'hui en Amérique. L'un et l'autre se nombrent par environ quatre cents pièces. Enfin, l'émule contemporain d'Adam Bartsch, M. Henri Beraldi, dans son monumental ouvrage sur la gravure contemporaine[1], en a catalogué sept cents. Encore

1. Henri Beraldi, *les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'Amateur d'estampes modernes* (Paris, 1887), t. VI, p. 101 et suiv.

son livre est-il vieux de seize ans, et l'auteur reconnaît que son travail ne saurait être regardé comme définitif [1].

Sept cents ouvrages ! Est-il un graveur contemporain, dont la production comporte un pareil chiffre ? Je n'en vois pas. Charles Jacque, dont la fécondité est demeurée proverbiale, n'a pas, je crois, dépassé cinq cents. Total fort respectable ! Mais son « œuvre » gravé ne présente aucune de ces estampes héroïques, de ces planches maîtresses, qui réclament des années pour être conduites à leur perfection.



LE BARON DE BARANTE
Eau-forte originale.

N'eût-on de Léopold Flameng que ce que Louis Gonse a appelé heureusement son « cycle rembranesque », le portrait de *Mme Devaucey*, *la Source*, *l'Angélique*, *la Jurisprudence*, de Baudry, la *Mort de sainte Geneviève*, qui lui valut sa médaille d'honneur, la *Vierge au Donateur*, qui lui ouvrit les portes de l'Institut, le triptyque des Portinari, encore inachevé, que son superbe labeur resterait d'une supériorité écrasante sur celui de son rival en nombre.

1. « Peut-être avons-nous laissé échapper quelques pièces dans ce catalogue ; le graveur lui-même n'a pas gardé le souvenir précis de toutes ses productions. » (Henri Beraldi, *loc. cit.*)

Sans compter que sa juvénile activité trouva à se dépenser, pendant les pénibles années du début, en *bois* nombreux, jamais catalogués, et en dessins sur bois dont le compte resterait à faire[1].

Que le lecteur se rassure toutefois. Notre intention n'est pas de décrire et de commenter, suivant les règles du genre, cette magistrale production, de contrôler la succession des *états*, de noter les variantes des épreuves, de compter les tailles, d'indiquer les remarques[2]. Sans vouloir médire de la patiente et obstinée érudition des iconographes, sans contester leurs éminents services, on pourrait craindre qu'un travail si précis ne lassât l'attention du public de la *Revue*. En outre, s'il est intéressant de dévoiler les secrets de l'œuvre, encore est-il plus instructif, plus passionnant, de pénétrer l'esprit et le cœur de celui qui l'a enfantée. C'est ce que nous allons essayer de faire, quoique la tâche ne laisse pas de présenter des difficultés singulières.

Dès qu'on a quelque peu fréquenté les artistes — les grands artistes surtout — on ne tarde pas à s'apercevoir, que les plus épris de leur art sont ceux qui en parlent le moins volontiers; comme si l'absolue discrétion à son endroit faisait partie des secrètes pratiques du culte auquel ils ont voué leur existence. Flameng n'échappe pas à cette règle générale. Resté jeune d'esprit et de caractère, en dépit de ses soixante-douze printemps, pouvant répéter gaiement :

Mon acte de naissance est vieux, mais non pas moi,

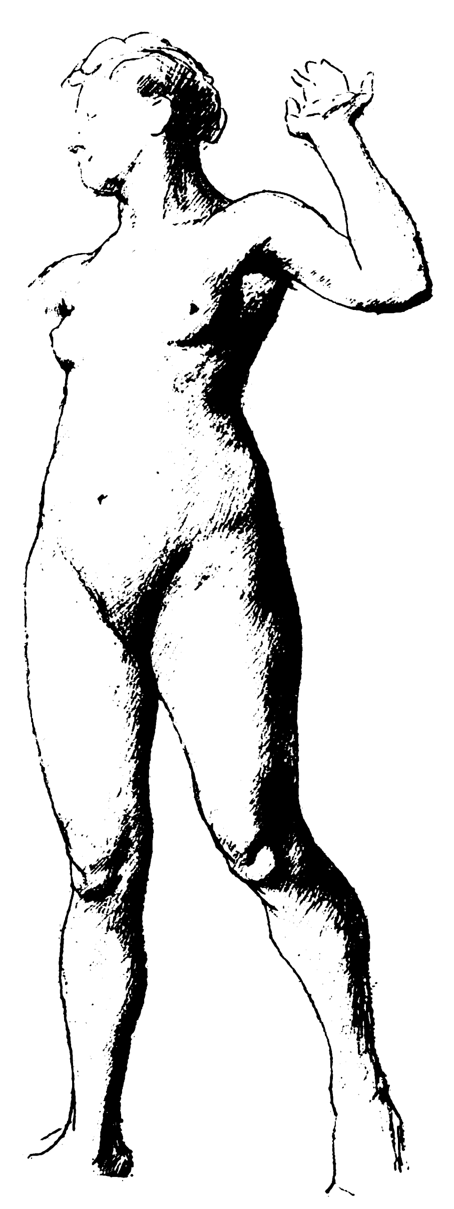
plein d'expansion dans l'intimité, d'une gaîté parfois débordante, il devient, même avec ses amis les plus sûrs, d'une déroutante sobriété de paroles, quand il s'agit d'incursions dans son passé artistique, et surtout des mystères de sa profession.

1. On retrouvera de ces bois dans *l'Année terrible* de Victor Hugo, la *Mionette* de Muller, *le Sabot de Noël* d'Aimé Giron, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Quant aux dessins sur bois, ils foisonnent dans les *Galeries publiques de l'Europe* d'Armengaud, et dans l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, etc..

2. M. Henri Beraldi a réparti, comme suit, les sept cents numéros de son catalogue : 1 à 136, eaux-fortes originales; 137 à 176, eaux-fortes pour *l'Œuvre de Rembrandt*, de Charles Blanc; 177 à 214, pièces importantes isolées, eaux-fortes et burins; 215 à 221, grandes estampes d'après Rembrandt: 222 à 265, planches pour la *Gazette des Beaux-Arts:* 266 à 300, estampes pour *l'Art*, les catalogues des collections Double, Suermondt et de San Donato; 301 à 411, portraits: 412 à 517, illustrations originales; 518 à 527, *Imitation de Jésus-Christ:* 528 à 559, le *Théâtre de Molière*, compositions de Leloir; 560 à 700, illustrations d'après divers.

C'est à peine si, en trente-cinq ans de relations affectueuses et confiantes, j'ai pu l'amener deux ou trois fois sur ce brûlant terrain. Mais, chaque fois, des révélations suggestives ont jailli de ces trop rares accès d'expansion. Aussi ces entretiens se sont-ils incrustés dans ma mémoire, au point de les pouvoir redire presque mot à mot.

Un d'eux surtout, qui eut lieu sous le porche vermoulu d'une église de village, et dans des conditions particulièrement étranges, m'ouvrit des horizons singuliers sur les difficultés intimes de cette profession de graveur, que le grand public connaît si peu.



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

II

« Dur métier que le nôtre et combien décevant ! me disait-il. Que de qualités il exige, dont le public n'a cure, mais dont le moindre d'entre nous a conscience, avec le désespoir de ne pas les posséder à un degré suffisant. Et ces qualités si variées, si difficiles à acquérir, si hautes, car l'abnégation est du nombre, aboutissent à faire de nous des traducteurs, des interprètes, des virtuoses parfois, sans que jamais le public consente à nous donner le nom de créateurs.

« Traducteurs, certes nous le sommes, et initiateurs, et vulgarisateurs aussi. Combien d'ouvrages seraient restés inconnus, combien d'artistes, et des plus illustres, seraient demeurés incompris, si nous n'avions pris la peine de les mettre sous les yeux et à la

portée du public, de les transposer à son intention. En cela, nous ressemblons au comédien et au musicien, avec cette différence, que si rien d'eux ne reste après eux, du moins ils goûtent l'un et l'autre instantanément les joies du succès, et se rendent compte immédiatement de l'effet que produit leur talent.

« Tandis que nous, pendant des mois, nous peinons sous le châssis, courbés en deux sur le cuivre, les yeux brûlés par les reflets du métal, poursuivant, dans sa désespérante lenteur, une transcription dont nous n'avons qu'une conception incomplète, une vision tronquée. Ce n'est qu'au moment où la feuille humide sort de la presse, qu'il nous est possible de connaître l'exact résultat de tant d'application et de si longs efforts; et alors notre rêve, parfois, est détruit d'un coup. L'enthousiasme qui nous avait soutenu pendant de longs mois s'écroule subitement, pour faire face à d'amers mécomptes. Tout est à reprendre; et la déception est d'autant plus vive, que l'artiste est lui-même plus convaincu, et qu'il a visé plus haut.

« Et quand notre œuvre est achevée, quand nous avons mis dans son exécution tout ce que nous avions en nous de conscience, de savoir, de talent, le public auquel nous la soumettons, passe à côté d'elle distrait, indifférent à l'effort accompli. Le bon vieux Watelet, dont, chez Calamatta, on nous recommandait de méditer les écrits — car dans ce temps lointain on étudiait encore, — a dit quelque part : « On ne lit une traduction et l'on ne consulte d'ordinaire une gravure, que pour connoître les originaux ». Les choses n'ont pas changé depuis cent cinquante ans. On pourrait presque appliquer à notre profession certains vers d'Alfred de Musset :

. . . . Elle a cela pour elle,
Que les sots d'aucun temps n'en ont su faire cas.

Au lieu des sots, mettons les ignorants, ou mieux encore, les non initiés, car il faut demeurer poli avec tout le monde. Huit fois sur dix, le poète a raison.

« Voyez nos expositions annuelles : la gravure y est reléguée dans des antichambres, couloirs, vestibules, dégagements et autres dépotoirs. Vous souvient-il qu'un jour, au Conseil supérieur des Beaux-Arts, Charles Garnier s'écriait, non sans une pointe d'amertume : « Si vous voulez vous retraire du monde, allez au Salon d'architecture, vous êtes sûr d'y trouver



L. Flameng inv. & sc.

ÉTUDE

[illegible] l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

l'absolue solitude! » Les salles de gravure participent de ce délaissement injuste. Rien n'égale la mélancolie de ces lieux déserts, troublés seulement par le passage rapide de quelque visiteur absorbé par des préoccupations très étrangères aux œuvres exposées. Nous avons à Paris un admirable musée de gravures, la Chalcographie, combien n'est-il pas solitaire et recueilli, glacial et silencieux! Il semble qu'on n'ose y élever la voix. S'il était plus connu, la mode serait d'y ménager des entrevues matrimoniales, l'Opéra-Comique n'étant plus guère accessible aux vierges entières, et la Galerie des Antiques devenant trop fréquentée. Voilà, ajoutait Flameng, ce que personne n'a le courage de proclamer, et contre quoi nul ne proteste.

— Vous êtes injuste, répliquai-je, le graveur ne travaille pas pour la foule, c'est entendu. Mais il est une élite qui apprécie, qui admire son courage, et qui, chaque fois que l'occasion s'en présente, ne manque pas de protester contre cet injuste délaissement. Le comte Clément de Ris, que vous avez bien connu à l'ancienne *Gazette*, n'a-t-il pas écrit quelque part : « La gravure est un art ingrat, que le public comprend peu, qu'il n'aime guère, dont il ne cherche pas à pénétrer les secrets, et avec lequel il confond volontiers, au premier abord, la main d'œuvre ». Et M. Édouard Rod n'ajoutait-il pas, plus récemment, en parlant de nos Salons annuels : « Les salles de gravures sont généralement abandonnées. C'est grand dommage, car on y trouve des merveilles de patience, d'intelligence et de talent, des interprétations ingénieuses ou puissantes de certaines œuvres qu'on a rarement l'occasion de voir, des portraits souvent aussi intéressants, malgré leurs proportions réduites, que les grands portraits à l'huile, etc. ». Vous voyez que si votre plainte est légitime, si elle est amplement justifiée, elle a de tout temps trouvé un écho dans des bouches autorisées.

— Je me tais donc sur ce point. Mais ce que personne n'a garde de dire, c'est que non seulement nous sommes des traducteurs, des interprètes, mais des créateurs aussi; car, à chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau. Un procédé unique ne peut traduire heureusement qu'une impression unique. Aussi, le graveur qui a la conscience de son rôle, et qui est digne de son art, est-il obligé de varier ses procédés à l'infini et de créer, je ne crains pas de le redire, un métier pour exprimer chaque œuvre interprétée dans son vrai caractère. — Notez qu'il ne s'agit

pas de vouloir briller aux dépens de celui qu'on transcrit, et qu'il ne saurait être question de l'embellir. Le maître doit toujours planer au-dessus de son interprète, et celui-ci, s'il veut atteindre le but qu'il s'est assigné, doit, pour conserver la saveur de l'original, dépouiller entièrement son caractère et son originalité personnels.

« Faut-il ajouter que ce renouvellement constant, perpétuel de la facture, n'est point une chose qui se puisse enseigner? On apprend la mécanique du métier. C'est tout ce qu'on peut rapporter de l'école. Mais cette pénétration, qui nous fait deviner par quel moyen indéfinissable nous arriverons à ajouter à la clarté de l'œuvre, sans atténuer aucune de ses grandes qualités, voilà ce qui est personnel à chacun de nous, ce qui fait la grandeur de notre art, son réel mérite, et de certains d'entre nous des créateurs méconnus.

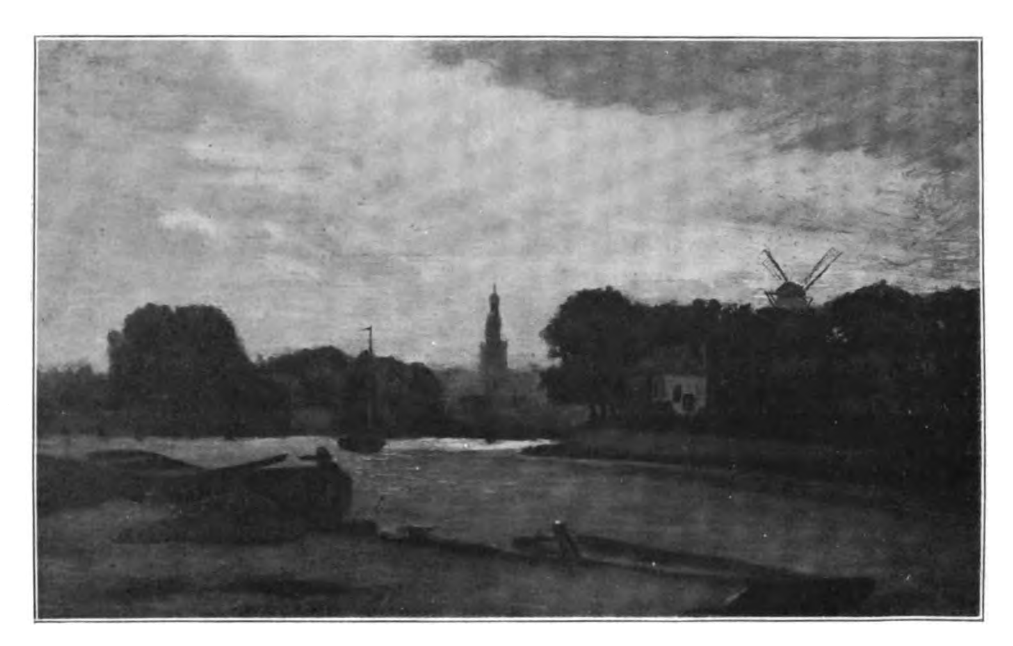
« C'est ce qui, dans bien des cas, fait aussi notre désespoir, car nous découvrons, en ces œuvres qu'il nous faut traduire, de mystérieux enchantements que le passant ne saurait soupçonner. Nous vivons en face du sphinx, absorbés par la pensée de lui arracher son secret pour le divulguer au public. Celui-ci nous sait-il gré de cette pénétration et des prodiges d'ingéniosité que nous dépensons, pour que ce secret devienne accessible au profane? Se doute-t-il seulement que nous nous soyons épuisés à rendre le sujet interprété, non pas uniquement dans son ordonnance, son aspect, sa coloration et sa forme, mais dans son esprit et jusque dans ses intentions? »

III

Ce curieux entretien avait lieu dans un endroit singulièrement pittoresque, sous le porche branlant de la vieille église de Montchauvet, rendue célèbre au XVIII[e] siècle par les frasques poétiques de son curé. L'orage qui nous avait surpris, au cours d'une longue promenade, nous avait forcés d'y chercher un abri. Mais tout passe ici-bas, les orages comme le reste. La pluie avait cessé, le soir arrivait à grands pas, l'heure était venue de se remettre en route. Au-dessus de nos têtes, le ciel éclairci roulait encore de gros nuages ardoisés et frangés d'or, qui, prenant la direction de Rozay et de Villette, s'en allaient rejoindre la vallée de la Seine. Les

flaques d'eau, dans les ornières de la route, réverbéraient les clartés du ciel. Rasant le sol et s'appelant de leurs cris aigus, les hirondelles se rassemblaient pour regagner leurs nids plaqués aux murs des fermes. Il nous fallait faire comme elles et rentrer au logis.

Le retour fut silencieux, et ce silence, pour moi plein de charme, me permettait de mettre d'accord les plaintes si justes que je venais d'entendre,



VUE DE HAARLEM
Peinture.

avec le prodigieux et magistral labeur que, vingt ans durant, j'avais si pieusement étudié.

Ainsi, cette surprenante concordance entre l'expression saisie et les moyens de reproduction, cette pénétration de la copie par l'esprit de l'original, cette fidélité de transcription obtenue par la transformation des procédés se modifiant d'une œuvre à l'autre, n'étaient pas l'effet d'une inspiration inconsciente, d'un hasard particulièrement heureux, d'une sorte d'instinct supérieur échappant à l'analyse. C'était le résultat médité d'une volonté formelle, d'une résolution approfondie, découlant elle-même d'une étude étonnamment subtile, dirigée par une intelligence singulièrement

avisée, et servie par l'abnégation d'un métier se subordonnant volontairement à une pensée maîtresse.

Et c'était pour moi comme un trait de lumière. Dans une sorte de mirage intérieur, je voyais repasser en mon souvenir l'œuvre étrangement complexe de l'artiste qui marchait à mes côtés — vrai musée de maîtres variés à l'infini, interprétés chacun suivant son idéal et son tempérament, tous exprimés avec une vérité saisissante. J'admirais l'incroyable souplesse de cette pointe audacieuse, violente, presque brutale, quand il s'agit de traduire Franz Hals; se faisant nuageuse, humide, enveloppée, pour rendre les *marines* transparentes de Salomon van Ruysdaël; nette et précise comme un procès-verbal, quand elle transcrit les portraits de Mierevelt; colorée, vibrante, romantique, lorsque c'est Bonington qu'elle interprète, et enfin fidèle et servile jusqu'à donner l'illusion du crayon noir, quand on lui demande de reproduire les Prud'hon du duc d'Aumale.

Et pour nos peintres contemporains, quelle distance entre la transcription savoureuse et vibrante de la *Dame au gant*, de Carolus Duran, ou du sensationnel portrait de la *Pasca*, et le recueillement des *intérieurs* de Meissonier; entre les horizons mouillés et noyés dans la perspective aérienne, de l'*Abreuvoir* de Troyon, et la suffocante lumière de la *Caravane à la fontaine*, de Marilhat! Eh quoi, est-ce bien le même outil qui, lorsqu'on lui demande d'apporter son obole à la glorification de Michel Ange, rend si fièrement, avec une majesté si imposante, si grandiose, la *Création du Monde*, et qui se fait caressant, tendre, presque voluptueux, pour exprimer, dans un désordre un peu lascif, les ardeurs inassouvies de la *Sulamite* de Cabanel ?

Et si nous abordons les œuvres capitales de cette existence si pleine, celles qui en marquent, en traits éclatants, les étapes glorieuses, est-ce bien le même artiste qui a rendu avec cette exquise souplesse, avec cette incomparable et délicieuse chasteté, la *Source* d'Ingres; qui a buriné, avec une académique sérénité, cette transcription de la *Stratonice*, que Castagnary rangeait parmi les œuvres les plus considérables de la gravure contemporaine, et à qui nous devons cette *Pièce aux cent florins*, dont Charles Blanc disait : « Flameng a imité Rembrandt, au point de le tromper lui-même s'il revenait en ce monde. »



Enfin, au terme même de cette laborieuse carrière, quel abîme entre la *Vierge au Donateur*, de Van Eyck, et cette *Mater consolatrix*, de Dagnan-



LA VIERGE AU DONATEUR
Dessin d'après le tableau de Van Eyck (musée du Louvre).

Bouveret, l'une digne, calme, sereine, impassible, comme une idole chrétienne, l'autre enveloppée, vibrante, troublante comme un rêve, tendre comme l'idéale image de la Maternité !

IV

Le trait de lumière, que cette révélation d'un état d'âme si spécial avait projeté sur l'existence intime du graveur, m'expliquait en outre certaines particularités, que jusqu'alors je n'avais pas exactement comprises, et notamment l'isolement très caractéristique, dans lequel s'enferment systématiquement nos maîtres de l'eau-forte et du burin. — Entendons-nous bien, je ne parle que des convaincus, des sincères et non pas des remuants, des arrivistes; car il s'en trouve dans cette belle profession comme dans les autres, qui font leur chemin surtout par le tapage, les intrigues, les relations, et qui pourraient reprendre à leur compte le précepte si fameux de Dorat :

Travaillons peu nos vers, et beaucoup nos succès !

Pour les premiers, leur noble métier fait d'abnégation, d'attention persistante et soutenue, de volonté, on pourrait presque dire d'obstination, exige un absolu recueillement. Allez donc découvrir le secret de cette étonnante diversité de rendu, qui donnera le relief précis, fixera la juste expression, exprimera le caractère exact de l'œuvre interprétée, au milieu du tumulte du forum ou des turbulences de l'agora !

Tout ce qui peut distraire l'artiste de sa tâche doit être écarté; tout ce qui peut atténuer la netteté de sa vision, troubler l'attentive sérénité de son intelligence, faire battre ses artères trop vite et trembler sa main — joie, désir, dépit, colère — tout cela doit être banni. Cette fougue, cet entrain, cette demi-ivresse de la production qui, comme une émotion sacrée, s'emparent parfois du peintre, du sculpteur, pour les projeter en dehors d'eux-mêmes, et qui, produisant des effets imprévus, aboutissent dans certains cas à des résultats inespérés, tout cela doit être consigné à la porte du logis.

Aussi, pour que cet indispensable recueillement pût être obtenu, a-t-on vu les graveurs les plus passionnés pour leur art ne pas hésiter à élever un mur volontaire entre leur sanctuaire et les bruits du dehors. Quelques-uns ne reculent même pas devant l'internement dans une thébaïde et l'exil de Paris. C'est dans sa retraite de Luzarches, que Blanchard grava ses

planches les plus importantes. Rajon, lui, se retira à Auvers, et Bracquemond s'est confiné à Sèvres. C'est à Chaville que Waltner a trouvé son cher « loin du monde », Greux à Bois-Colombes, Brunet-Debaines à La Malgue, et Patricot à Neuilly.

Ceux-là même que des devoirs sacrés retiennent aux rivages de la Seine, au sol de ce Paris fiévreux, ondoyant et divers, se réfugient aux quartiers



LE GRAVEUR MÉRYON, SUR SON LIT D'AGONIE
Eau-forte originale.

recueillis. Achille et Jules Jacquet renoncent à l'avenue de la Grande-Armée, à ses trompes, à ses autos, à ses cycles, pour s'isoler, celui-ci à l'ombre silencieuse du Panthéon, celui-là dans les profondeurs de Passy. Plus décidé encore, Laguillermie traverse périodiquement la Manche, pour trouver dans les brouillards d'Albion le recueillement idéal [1].

1. Le plus extraordinaire exemple de cet isolement volontaire et complet nous est fourni par Pierre-Alexandre Tardieu, qui, en 1822, devait succéder, comme membre de l'Institut, à Bervic. En 1790, sur la recommandation de Wille, son parrain, il obtint de la Maison du Roi la commande d'un portrait de Louis XVI. Il alla s'enfermer, pour travailler à sa planche, dans une bicoque de la Vallée aux Loups, qu'il avait acquise quelques années plus tôt. Là, étranger à tout ce qui se passait au



Quant à Flameng, un jour il me confia que tout au début de sa carrière, l'esprit embarbouillé d'une *Vie de Fra Beato da Fiesole*, que lui avait prêtée un voisin, il avait rêvé de demander au silence du cloître le moyen de réaliser des œuvres impérissables. Il alla même consulter à ce sujet un pieux ecclésiastique. Mais, quand on lui eût détaillé toutes les conséquences du renoncement auquel il fallait s'engager, un scrupule le saisit. Sa vocation chancela. Il rentra dans « le siècle » pour n'en plus ressortir. Pauvre, il vécut dans le quartier solitaire de la barrière Saint-Jacques. Parvenu à cette médiocrité argentée à laquelle se borne l'ambition du sage, sans renoncer au modeste appartement qu'il habite depuis quarante ans bien sonnés, il chercha hors de Paris l'asile sûr et impénétrable.

C'est à Courgent qu'il se retira.

A Courgent, village aussi peu peuplé que possible, sans fonctionnaires d'aucune sorte, sans notaire, sans médecin, sans personne qui puisse vous surprendre, s'abattre chez vous n'étant pas attendu et vous « faire société » ; loin du chemin de fer, en dehors de tout passage. Ce demi-désert le séduisit par son isolement. Il acheta le château. Mais celui-ci, dominant le verdoyant coteau, attire les regards par sa belle masse blanche, jaillissant au-dessus des arbres du parc.

C'était trop encore ! Il abandonna le château à son fils, qui plus tard y peignit quelques-uns de ses meilleurs tableaux, et se fit édifier, en contrebas du chemin, un discret ermitage, peu visible du dehors, perdu au printemps dans des gerbes de roses ; et qui, par la rudimentaire simplicité de son plan, révèle les préoccupations de solitude qui ont présidé à sa sortie du sol.

Une salle à manger vaste, inondée de lumière, ouvrant ses larges baies sur une campagne verdoyante et déserte — asile joyeux où la famille, aux beaux jours de l'été, vient s'asseoir chaque semaine, et, de loin en loin, les amis dévoués et fidèles, que la longueur de la route ne saurait effrayer. Un superbe atelier, haut et vaste comme une église de village,

dehors, ne voulant rien savoir de ce qui ne concernait pas son travail, il burina jusqu'à parfait contentement, c'est-à-dire jusqu'au 21 avril 1793, trois mois, par conséquent, après l'exécution du roi, où, satisfait enfin, il chercha à qui livrer sa commande. Renvoyé, pour l'acceptation de sa planche à la Convention d'abord, puis au Comité de Salut public, puis finalement à Treilhard, qui vit en lui un mauvais farceur, il fut arrêté comme suspect, incarcéré et eut toutes les peines du monde à sauver sa tête. — Je tiens l'anecdote du comte Henri Delaborde, qui lui-même la tenait d'un parent de Tardieu.

où ne parvient aucun bruit extérieur. Juste deux chambres et point de



BASTIEN-LEPAGE
Eau-forte originale.

salon! Les visites importunes, avec leurs futiles discours et leurs bavardages inutiles, n'ont même pas été prévues. C'est dans cette retraite diffi-

cilement accessible, que, depuis vingt ans, ont été exécutées ces œuvres magistrales dont nous aurons bientôt à reparler.

V

Un point demeurait encore obscur en mon esprit. Il le fallait élucider. Puisque les difficultés de la tâche journalière forcent les graveurs à une vie d'incessant labeur et d'isolement volontaire, comment expliquer que les perspectives ardues de cet art décevant n'aient jamais rebuté les néophytes? Comment, en un temps surtout où les préjugés bourgeois[1] tendaient à faire des peintres, des sculpteurs, une classe discréditée, vivant en marge de ce qu'on appelait pompeusement « la Société », la France, pays aux tempéraments ardents, aux intelligences brillantes et légères, éprises de la gloire et des honneurs, n'a-t-elle jamais manqué d'hommes assez désintéressés pour embrasser une carrière ingrate entre toutes, sans grand profit, sans grand éclat ?

« C'est, me répondit Flameng, que notre métier, malgré sa technique pénible, malgré l'application tenace qu'exigent ses procédés lents et ardus, malgré la longueur de temps et d'études, indispensable pour le bien posséder, est celui qui arrive le plus rapidement à nourrir plus ou moins régulièrement son homme, et à sauver de la faim la femme et les enfants. Encore, tous n'y réussissent pas, témoin Méryon, dont Burty a retracé les angoisses, et qui laissa dans la bataille sa raison d'abord et ensuite sa vie. Combien d'autres ont succombé dans la désespérance, sans trouver un biographe pour sauver leur nom de l'oubli, et ont subi, dans quelque taudis ignoré, la désolation de « la mort sans phrases » ? On ne soupçonne généralement pas quels drames intimes ont trop souvent servi de préface à la vie d'un graveur. »

Je fis observer à Flameng, que ces drames de misère n'étaient pas particuliers à sa profession, mais qu'ils constituèrent le lot fatal de beaucoup d'entre ceux, qui, suivant l'expression de Camille Lemonnier, « ont porté sur leurs épaules la croix douloureuse de l'Art ». J'ajoutai que les

1. Ce préjugé était, pendant la première moitié du XIX[e] siècle, si général et si intense, que Simart, apprenti chez son père, menuisier à Troyes, dessinant en cachette pour devenir sculpteur, sa mère jetait ses dessins au feu, pour l'empêcher d'adopter ce qu'elle appelait un « métier de misère ».

plus illustres, parmi les peintres et les sculpteurs, n'avaient pas été épargnés. Meissonier lui-même, dans son *palazzo* aussi somptueux qu'inconfortable du boulevard Malesherbes, nous rappelait un matin en déjeunant — Lafenestre, je crois, assistait à ces agapes improvisées — ses « repas à vingt centimes » des mauvais jours, faits d'un bol de bouillon délavé et d'un cornet de « frites ». Moins fortuné encore, David d'Angers avouait un jour à Gigoux[1], qu'à ses débuts à Paris, il avait connu les horreurs de la faim; les vingt sous qu'il gagnait par jour, à servir les praticiens de l'Arc de Triomphe, étant absorbés par sa chambre et sa blanchisseuse. Et Diaz! Élevé par charité chez un ministre protestant; estropié (il avait une jambe de bois), à quinze ans, on l'avait placé chez un fabricant de porcelaine, nommé Cabanel, non pour décorer des vases, comme on l'a écrit, mais pour faire des courses. Quand, résolu aux pires destinées pour devenir artiste, il renonça fièrement au commerce (?), il se trouva réduit au plus atroce dénuement, jusqu'à venir le soir, quand l'ombre de la nuit lui en donnait l'audace, ouvrir les portières, au seuil des petits théâtres ou des restaurants à la mode, et tendre la main.



LE MARCHAND DE « MORT-AUX-RATS ».
Croquis au crayon.

Faut-il monter plus haut encore! Un jour, c'était en avril 1821, Granet arrive à Florence. Il se fait indiquer la demeure d'Ingres, son intime ami. La maison est d'allure suspecte, décrépite, lépreuse. L'escalier aux marches ébréchées le conduit à une porte mal jointe. Le cœur angoissé, il frappe. Ingres

1. « David m'a conté que sa pénurie était si grande, quand il était à l'atelier de M. Roland, qu'il en était réduit à ramasser les croûtes de pain des camarades, quand ceux-ci étaient partis, croûtes de la veille, qui traînaient sur le plancher, et qu'il mettait tremper dans le baquet, pour sa nourriture de la journée. » (J. Gigoux, *Causeries sur les Artistes de mon temps*, p. 156.)

apparaît dans l'embrasure. Maigri, l'œil hautain, les sourcils froncés, il élève le bras, comme pour repousser son ami. « N'entre pas ! lui dit-il d'une voix sourde. Je ne veux pas que tu connaisses ma misère ! »

Combien d'autres traversèrent d'aussi cruelles étapes, et auraient pu répéter, avec l'Antigone d'Euripide : « J'ai fatigué les Dieux du bruit de mes malheurs ! » Sans compter ceux qui ont succombé en route, comme ce pauvre Tassaert. Ajouterai-je que ce douloureux calvaire fut gravi sans plaintes sonores, sans emphase déplacée, sans récriminations inutiles ! N'est-ce pas admirable ! Affaire d'estomac ! dira-t-on. Les forts digèrent les repas fâcheux, sans que leur belle humeur soit entamée. Pour les délabrés, ils sont pleins de retours et d'aigreurs.

— Et quand le repas manque tout à fait ? objecta Flameng, car j'ai connu ces lacunes-là... Mais laissons de côté la misère, non, elle n'a pas l'exclusive faculté de former les graveurs. Vous avez raison. Mais elle trempe les âmes et les prépare aux austères sacrifices. Disons donc, puisqu'il nous faut une explication, que les meilleurs d'entre nous ont, si je puis parler ainsi, notre métier dans le sang.

« Tel était, par exemple, ce charmant Rajon, nature fine, intelligence aiguë, artiste jusqu'au bout des ongles et graveur de naissance. Enfant tard venu, malingre et délicat, rien, dans sa frêle apparence, ne laissait soupçonner une volonté inflexible. Quand, muni d'une chaleureuse recommandation de M[me] Burty, il se présenta à mon atelier pour me montrer ses premiers travaux, sa candide inexpérience me toucha, et je lui dis :

— C'est gentil assurément, mais il faut apprendre à dessiner.

— Eh ! le puis-je, Monsieur, le temps me fait défaut — il avait des larmes dans la voix — j'ai ma mère à nourrir, et deux sœurs à ma charge.

« Ne pas apprendre à dessiner ! L'ombre de Calamatta, mon vieux maître, dut frémir dans les limbes austères qui constituent son suprême asile. Ne pas dessiner !

— Eh bien! répliquai-je, vaincu par tant de candeur, il faut graver alors.

« Je pris une composition de Gérôme, je lui mis en main un papier glace, je lui indiquai comment il devait faire son calque, il le reporta ensuite sur le vernis, reprit une à une toutes les tailles, puis nous fîmes mordre tous deux. C'était charmant ! Du premier coup, il pouvait s'écrier : « Et moi aussi je suis graveur ! » Plus tard, avec une volonté de fer, il apprit à



Le Portement de Croix
Peinture d'après Rubens.

dessiner. Vous savez ce qu'il a produit. A quoi serait-il parvenu si la mort lui avait fait crédit encore de quelques années ?

« Oui, vous avez raison. Il faut avoir la gravure dans le sang. Et la preuve, c'est qu'aucun de ceux qui ont manié le burin avec quelque maîtrise ne consent, quoi qu'il arrive, à déserter la galère. Combien cependant eussent pu être des peintres de réel mérite ? Le baron Desnoyers exécutait ses gravures, d'après des copies peintes par lui à grandeur du modèle, et qui étaient d'une beauté supérieure. J'ai vu des études d'Henriquel-Dupont d'une saveur étonnante. Gaillard a peint des portraits admirables. Les aquarelles de Jacquemard ont révélé, aux derniers temps de sa vie, quel peintre incomparable il était. Les plus captivants succès n'ont même pas entamé les vocations robustes. Au sortir de l'atelier de Guichard-Lagrénée, Bracquemond, avec un portrait qui fit sensation, était admis au Salon de peinture — ce qui, alors, signifiait quelque chose. En 1866, il était médaillé en compagnie d'Henner, de Carolus Duran, de Roybet, de Tony Robert-Fleury, d'Émile Breton... Quelle consécration ! Il ne débarqua pourtant point. Je parierais que le succès de Patricot, comme portraitiste présidentiel, ne lui fera pas renier son burin.

— Et vous ? dis-je en promenant un regard sur les études peintes, qui garnissent l'atelier de Courgent.

— Moi ? je suis le moins méritant de tous. Quand la fortune se fut décidée à me sourire, j'aurais peut-être prêté l'oreille au démon tentateur ; mais j'avais le bonheur de posséder un fils, dont, par intuition, je devinai la brillante carrière. Mon devoir était de lui laisser le chemin libre. C'est assez d'un peintre de notre nom... Mais pour les autres, à quel respect n'ont-ils pas droit ! Aucun d'eux, même parmi les illustres, n'a songé à renier son culte et à se dérober à la douloureuse fascination du plus ingrat des arts ! »

Ainsi s'exprimait le vieux graveur, et je pensais en l'écoutant que l'art, comme le cœur, a des mystères impénétrables. C'est l'éternelle destinée des hommes d'être d'autant plus épris, qu'ils se heurtent à des exigences plus despotiques, à une ingratitude plus résolue. Inexplicable prestige de Dalila et d'Omphale !

HENRY HAVARD

(A suivre.)

UN PORTRAIT D'ENFANT ROMAIN

A LA GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH



STÈLE DE SÉLINO
(Athènes, Musée national).

Un amateur éclairé, qui a fait de sa fortune le plus noble emploi, a fondé à l'Académie des Beaux-Arts un prix pour récompenser l'auteur d'un portrait d'enfant. « J'ai remarqué, écrivait-il dans son testament, que la représentation des petits enfants avait surtout donné à l'école florentine une grande partie de ses délicatesses, et qu'il était bon d'incliner nos artistes à représenter les enfants. » Voici un petit buste romain qui aurait ravi d'aise Eugène Piot. C'est une des plus récentes acquisitions de la Glyptothèque de Munich. Dans le catalogue, il est qualifié de « portrait d'un nourrisson[1] », et les gardiens du musée le montrent volontiers aux visiteurs en le signalant comme un *unicum*. L'œuvre est, en effet, à peu près unique dans la sculpture antique. Je n'en connais point d'autre où l'artiste ait traité, dans une figure isolée et indépendante comme l'est un buste, la représentation du tout premier âge de l'enfance et y ait imprimé un pareil accent de vérité et de réalisme.

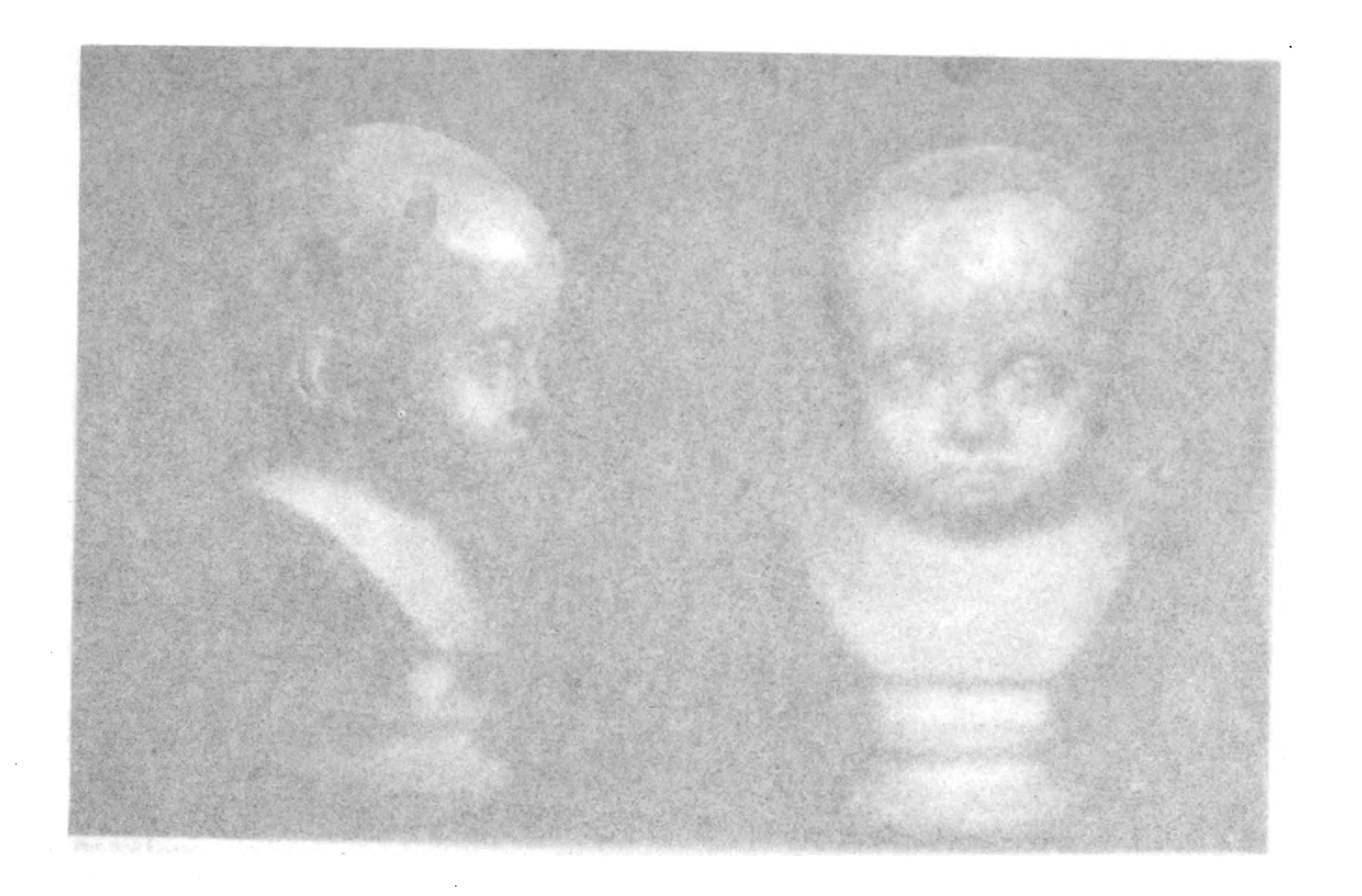
Que cette image soit un portrait, on n'en saurait douter. Le modèle

1. *Beschreibung der Glyptothek*, par Furtwængler, *Nachtrag*, n° 338a. Le buste a été reproduit dans la *Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins*, 1901.

était un enfant âgé de quelques mois, encore à la mamelle. Le sculpteur a rendu avec fidélité tous les traits caractéristiques de la première enfance, comme le développement exagéré du crâne, par rapport aux traits du visage; c'est à peine s'il semble avoir indiqué la limite indécise où le front commence à se perdre sous un léger duvet, et il a laissé le crâne poli et chauve, comme si la pousse des cheveux n'avait pas encore commencé à en cacher les contours. Il ne s'est d'ailleurs pas beaucoup préoccupé de flatter son modèle. Cette tête énorme, ce front démesuré, font encore mieux ressortir tout ce qu'a de chétif ce petit visage vieillot et mélancolique, trop jeune encore pour que le sourire ait commencé à s'y épanouir. On s'étonne pourtant que l'artiste n'ait pas saisi le moment où la physionomie s'éclairait d'un rayon de vie et ait apporté une exactitude impitoyable à modeler cette bouche aux coins tombants, aux lèvres closes et comme rentrées, qui donne au visage de l'enfant un caractère de tristesse et presque de sénilité.

Comment l'art antique est-il arrivé à ce degré de réalisme? Pour examiner cette question avec tous les développements qu'elle comporte, il nous faudrait étudier dans toutes ses phases l'évolution du type de l'enfant dans la sculpture grecque et romaine. Je me bornerai à en indiquer les grandes lignes. C'est un fait bien connu que, jusque vers la fin du IVe siècle, l'art grec a regardé l'enfance avec une sorte d'inattention indifférente[1]. Ses préférences allaient vers la grâce plus achevée de la jeunesse, ou vers le plein épanouissement des formes de l'âge adulte. Chose curieuse, les monuments où l'enfant trouve le plus naturellement sa place, ceux de la sculpture funéraire, nous le montrent le plus souvent traité d'une manière conventionnelle. Un sujet fréquent sur les stèles attiques est celui de l'enfant porté dans les bras d'une suivante, qui le présente à la morte, comme pour perpétuer le souvenir de sa maternité et de ses joies disparues. Or, la petite figure est traitée négligemment, à titre d'accessoire. Voici une stèle du musée national d'Athènes, où une femme apporte à la morte, Sélino, un enfant au buste nu; celui-ci est d'une exécution esquivée, et rien ne rappelle dans ces contours secs et maigres les formes potelées de l'enfance. Parfois, c'est un nourrisson qui est figuré dans les bras de la suivante, strictement emmaillotté dans ses langes et coiffé d'un petit bonnet

1. Voir S. Reinach, *Recueil de têtes antiques*, p. 217-218.



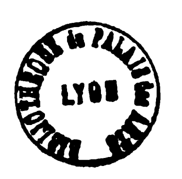


Phot. Brückmann. Héliog. G. Petit.

PORTRAIT D'ENFANT ROMAIN

Glyptothèque de Munich

 Imp. Georges Petit.



pointu[1]. Le sculpteur lui prête le plus souvent des traits accusés qui conviennent à un âge plus avancé.

C'est seulement dans le cours du IV[e] siècle, semble-t-il, que les sculpteurs étudient avec plus de curiosité la physionomie de l'enfant; ils y sont conduits par le mouvement général de l'art qui incline de plus en plus vers l'étude de formes juvéniles, avec Praxitèle et ses contemporains, et introduit un sentiment tout nouveau de grâce et de morbidesse dans l'interprétation de la beauté féminine. On peut mesurer le progrès accompli dans une stèle d'Argos, publiée par M. E.-A. Gardner[2]. C'est le monument funéraire d'un garçonnet de six à huit ans, nommé Képhisodotos. Aussi l'artiste n'a-t-il pas pu éluder la nécessité de traiter pour lui-même, et non comme un accessoire, le type enfantin, et il l'a fait avec un certain souci de la vérité. Ainsi, tandis que les maîtres de la sculpture semblent encore dédaigner la représentation de l'enfance, et que, dans le groupe célèbre d'Olympie, Praxitèle associe à Hermès un petit Dionysos aux formes encore conventionnelles, les artistes plus modestes regardent avec plus de sympathie le premier âge de la vie. Nous reproduisons ci-contre une stèle funéraire de Vari, dont le sujet confine au genre, tellement il est traité avec un sentiment d'intimité familière. Une jeune fille s'amuse à exciter la convoitise d'un enfant en lui présentant un oiseau. Ce bambin tout nu, aux membres potelés, qui tout à l'heure se traînait en jouant sur le sol, n'est-il pas le frère de ces gros enfants, vêtus, pour tout costume, d'un cordon garni d'amulettes, que les peintres de vases antiques représentent sur les jolies œnochoés polychromes, destinées elles-mêmes aux jeux des petits Athéniens ?[3].

Il n'en faut pas moins arriver à l'époque alexandrine pour trouver le type de l'enfant rendu avec toutes les délicates nuances de style qu'il exige. Elles apparaissent déjà dans une tête du British Museum, trouvée à Paphos, et qu'on peut dater de la fin du IV[e] siècle[4] : c'est un joli visage d'Éros souriant, un peu malicieux, d'un modelé souple et savoureux. Il est à peine besoin

1. M. P. Girard énumère différentes représentations de l'enfant au berceau. *L'Éducation athénienne*, p. 66 et suivantes.
2. *Journal of Hellenic Studies*, XI, 1890, p. 100.
3. Voir, pour ces vases, Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 259; cf. Paul Girard, *l'Éducation athénienne*, p. 85-86.
4. *Journal of Hellenic Studies*, t. IX, p. 10; cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, t. II, p. 604.



de rappeler des œuvres plus connues, comme l'enfant à l'oie, de Boëthos, qui nous montre l'observation très franche et très sincère de ces formes rebondies et grasses, que l'art plus ancien avait si distraitement regardées[1].



STÈLE DE MNÉSAGORA ET DE NIKOCHARÈS
Provenant de Vari (Athènes).

Dès lors, l'enfance a conquis sa place dans la sculpture ; le genre l'adopte comme un de ses thèmes les plus familiers, témoins tous ces Éros qui peuplent nos musées, témoins des figures telles que le petit joueur de *morra*, du British Museum. L'art alexandrin, si soucieux de l'observation aiguë des réalités, y trouve matière à d'amusantes créations, et s'il fallait citer un exemple, on pourrait choisir une statuette d'argent, provenant d'Alexandrie, curieusement ciselée, et montrant un marmot tout nu, mordu à l'oreille par un canard qu'il taquine imprudemment[2]. Héritière de ces traditions, la sculpture romaine apporte, dans les types enfantins, le même scrupule d'exactitude, soit qu'il s'agisse de têtes idéales, soit, et à plus forte raison, que l'image

1. Sur l'enfant à l'oie, et les types analogues dans l'art alexandrin, voir la récente étude de Herzog, *Jahreshefte des œsterr. Institutes*, VI, 1903, p. 215-236.
2. Au British Museum, *Journal of Hellenic Studies*, VI, 1885, pl. A.

soit un portrait. Nous n'insisterons pas sur des faits très connus. Nous nous bornerons à reproduire un portrait d'enfant, datant de l'époque



BUSTE D'ENFANT
(British Museum).

romaine. Rien de plus vivant que ce visage aux formes pleines, encadré par des boucles tombantes et par la frange de cheveux rabattue sur le front.

Le goût réaliste de l'art romain suffit-il à expliquer le caractère si imprévu du petit buste de Munich ? Celui-ci n'en est-il que l'expression

poussée à ses dernières limites ? Il est fort possible qu'il y ait seulement là un cas, sinon exceptionnel, du moins assez rare dans la sculpture antique. Je serais tenté de croire que ce marbre est le portrait d'un enfant mort en bas âge, dont la piété maternelle a voulu conserver le souvenir. Par suite, il ne serait pas surprenant que l'artiste ait eu comme modèle un moulage pris après la mort, suivant un usage assez répandu à l'époque romaine [1]. Pour ne citer qu'un exemple, on a trouvé à Lyon, dans le tombeau d'une fillette, Claudia Victoria, le moulage en plâtre qui avait été levé sur le visage de la petite morte et déposé pieusement auprès d'elle, afin d'en empêcher la profanation. Si c'est un document de cette nature qui a guidé l'auteur du buste de Munich, on s'explique fort bien qu'il se soit borné à retoucher les yeux, laissant au bas du visage, par un scrupule d'exactitude, le caractère un peu morne, l'aspect affaissé que nous avons relevés comme les traits caractéristiques de la physionomie.

MAX. COLLIGNON

1. Voir notre article sur *Deux bustes funéraires d'Asie-Mineure*, *Revue archéologique*, I, 1903, p. 1-11.



UN « OUVRAIGE DE LOMBARDIE »

A PROPOS D'UN RÉCENT LIVRE DE M. LE PRINCE D'ESSLING

(SECOND ARTICLE[1])



E livre de M. le prince d'Essling était publié, lorsque M. Kristeller fit connaître une pièce qui, selon lui, allait dissiper les imbroglios[2]. C'est une représentation de *Saint Sébastien*, avec deux bourreaux coiffés et habillés comme le sont ceux de la *Passio*. Par une fortune particulière, cette miniature figure sur les statuts des verriers de Venise à l'année 1346, conservés à l'*Archivio di Stato*. Sont-ce les statuts qui datent de 1346? Ceci serait acceptable; mais si l'on veut faire de cette miniature une œuvre de 1346, je me vois forcé de me récrier. En vérité, où l'artiste de 1346 aurait-il pris ses modèles, quand tout est autour de lui encore pleinement giottesque, quand il faudra attendre plus de soixante ans avant que Gentile de Fabriano travaille, lui dont procèderont les Bellini, les vrais premiers Vénitiens! Et lorsque Gentile aura pris aux septentrionaux leurs costumes, qu'il aura donné en 1423 à l'un de ses Rois mages le chapeau que Jean de Montaigu porte chez nous en 1406, quand nous retrouverons de *rares* bonnets dans le genre de l'un des bourreaux du *Saint Sébastien*, il y aura soixante et dix-sept ans que, à Venise, la miniature aura été peinte sur les statuts des verriers! Je ne crois pas avoir à discuter ce point; M. Kristeller peut s'informer, il verra combien ces sortes de travaux

1. Voir la *Revue*, t. XIV, p. 417.
2. Publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1er septembre 1903, p. 255.

sont insidieux et trompeurs. Je sais des pièces de ce genre qui ont été illustrées cent ans et plus après leur transcription[1]. En tous cas, n'est-il pas déjà étrange de comparer les estampes de la *Passio*, qu'on reporte à 1450, avec une miniature de 1346? On dira que les bonnets concordent, mais en voici un, exécuté en 1409 par un miniaturiste français, pour le duc de Berry, — cette fois, ce n'est même pas un Flamand, mais un Parisien, — qui nous offre un capitaine absolument semblable à celui de *l'Arrestation de Jésus*, dans la *Passio*[2]. Celui de la *Passio* tient une masse d'armes, cette même masse est portée par un officier du roi Charles VI, *devant le roi*, dans un autre manuscrit du duc de Berry datant de la même année[3]. Et cela aussi ressemble à la *Passio*, avec un peu plus d'art toutefois. Qu'on se donne la peine de contrôler, on s'apercevra que la miniature dont je devais porter la confusion est une copie de *pièce de Peste*, de cette imagerie que les gens du Nord expédiaient en tous lieux, et qu'elle a été transcrite dans la fin du xve siècle. En 1346, je le répète, Jean de Milan est un copiste de Giotto, cette image naturaliste l'eût renversé, comme si, par miracle, Louis David eût aperçu un portrait de Manet! Elle eût tout aussi bien surpris Pietro Cavallini, et même les verriers vénitiens, qui n'étaient cependant pas des peintres, mais des fabricants de verre. Quant à la tournure vénitienne de l'œuvre, même pour le xve siècle, on n'a qu'à la comparer au *Saint Sébastien* de Foppa, ou aux Bellini, on pourra conclure.

Et d'ailleurs, pourquoi cette miniature, si, comme on l'a pensé, les modèles étaient sculptés? Car M. Kristeller a insisté sur les modèles plastiques; il croit pouvoir formuler cette hypothèse, parce que les scènes de la *Passio* apparaissent groupées et ramassées, et que les personnages se meuvent dans un minimum d'espace. Ceci n'est pas un caractère nettement vénitien, tous les giottesques, tous les Flamands, tous les miniaturistes ont admis ces conventions, surtout le dessinateur humoriste de la *Vie de saint Clément* (1403), dont j'ai parlé. C'est la formule médiévale rencontrée dans tous nos manuscrits dès le xe siècle. Mais ce qui est bourguignon, ce

1. Cf. Al. Lisini, *Le Tavolete dipinte di Biccherna e di Gabella... in Siena.* Sienne, Sordo-Muti (les sourds-muets), 1901. Planche vi. Cette peinture, du xvie siècle, orne une tavoleta de 1273.

2. Bibl. Nat., ms. fr. 226, fol. 240. Ce livre est un Boccace; le «cas des nobles malheureux» est français et daté de 1409. Le peintre est un Français de Paris. V. ci-après, page 487.

3. Bibl. Nat., ms. fr. 131, fol. 1. Un Boccace également de 1409. La présence du roi est un fait capital, car elle dissipe tous les doutes. V. ci-après, page 485.



Jean sans Peur, duc de Bourgogne, en 1419
(Bib. nat. Est. Ob. 10).

qui vient de Claux Sluter et des autres, ses contemporains, c'est la petite stature, que les sculpteurs italiens ont plus ou moins imitée à l'origine. Et ne parlons pas trop de sculpture italienne au début, l'argument serait plein de surprises pour la thèse qui m'est opposée.

N'oublions pas d'ailleurs que les artistes d'alors, les grands et les moindres, possèdent toutes les branches de l'art qu'ils exploitent[1]. Beauneveu est d'abord sculpteur, il est architecte, peintre, miniaturiste et il a fait des verrières. Jean Mignot est architecte, peintre et miniaturiste ; Jacques Coëne ajoute à ces métiers celui de praticien consommé dans la préparation des couleurs, à l'œuf ou à l'huile. Les Limbourg sont élèves d'un orfèvre de Paris, chez qui ils sont venus à quatorze ans. L'idée de M. Kristeller n'aurait donc rien qui pût gêner mon opinion, mais je ferai simplement remarquer ceci : les deux suites sont copiées d'après un original *gravé* inconnu, puisque, retrouvées toutes deux dans le même sens, et par conséquent n'étant point copiées l'une sur l'autre, elles reproduisent des plis de robes, des traits de visage et cent autres détails calqués, absolument semblables. Ce serait alors l'original inconnu qui aurait été inspiré de sculptures... Que d'inconnues ! Voilà ce que la pièce de Paris, la *Mise au tombeau*, nous révèle. On a donc eu tort de la négliger.

II

Je vais revenir sur les arguments fournis par M. le prince d'Essling en faveur d'une origine vénitienne et montrer que justement les éléments, isolés par mon savant contradicteur, constatent l'amalgame de deux styles de deux écoles, suivant que je l'expliquais tout à l'heure. Ne perdons pas de vue un point important. M. Schreiber, parlant de notre pièce de Paris, qui est, en somme, le double de la *Mise au tombeau* de Berlin, avec des variantes, la suppose taillée sur bois à Augsbourg ! Il est vrai qu'il nous transmet telle quelle une opinion de Weigel par assimilation (*Manuel*, n° 1524). Je ne trouve pas à priori l'idée de Weigel si étrange ; mais voilà qu'en l'adoptant, à propos de notre estampe de Paris, M. Schreiber, un des

1. Léonard de Vinci n'était pas une exception ; il l'était à l'époque où il vivait, parce que les peintres s'étaient spécialisés. Avant lui tous les artistes devaient savoir peindre, miniaturer, donner le « portrait » d'un édifice, fabriquer leurs couleurs, modeler et sculpter.

tenants de l'édition vénitienne, ne nous paraît pas extrêmement sûr de son attribution. D'ailleurs, il ne semble pas non plus s'inquiéter outre mesure des merlons en queue d'aronde du château-fort, que M. le prince d'Essling prendra comme l'un des principaux points de sa discussion. Et cela paraît à Weigel et à M. Schreiber venir d'Augsbourg, parce que les Lorrains et les Bourguignons ont, ultérieurement, appris aux graveurs d'Augsbourg les thèmes que notre estampe décèle. Lorsque, pour la *Mise au tombeau* de la *Passio* de Berlin, M. Schreiber indiquera cette fois l'Italie, nous aurons droit de nous demander à laquelle des deux attributions il tient. S'il fait des rapprochements avec d'autres œuvres, il conviendra que ce tombeau, ces ailes d'anges, cette haie de clôture, les caractères anguleux des légendes, sont plutôt de l'Est de la France ou de l'Ouest de l'Allemagne, que de Venise. Mais alors il aura les merlons en queue d'aronde qu'il ne pourra plus guère expliquer, s'il ignore l'« ouvraige de Lombardie ».



CHATEAU AVEC MERLONS EN QUEUE D'ARONDE
(Fragment de la gravure originale d'A. Dürer, le *Saint Hubert*).

C'est cette partie de la décoration des estampes de la *Passio* de Berlin que M. le prince d'Essling oppose d'abord à mes conclusions. Avec une très louable patience et beaucoup d'habileté scientifique, mon éminent contradicteur fait une histoire du merlon des créneaux. Il en a trouvé des exemples à Venise, il en cite de fort anciens; il établit que les origines de ce merlon sont orientales, et que naturellement Venise en posséda, grâce à ses relations avec l'Orient. Je n'y contredis pas, mais je ferai très respec-

tueusement observer à M. le prince d'Essling que ces créneaux ont été surtout fréquents en Lombardie, à Milan, à Vérone[1]. Giotto en a orné les remparts de quelques-unes de ses compositions à Assise, notamment celles du *Triomphe de la Chasteté* et du *Saint François en extase*. Le fait d'en retrouver dans le livre spécial de Valturius sur l'*Art militaire*, que cite M. le prince d'Essling et qui a été publié à Vérone, montre déjà que Venise n'en a pas la possession exclusive. C'est un mode de construction qui s'est autrement répandu qu'on ne paraît le croire, puisque non seulement Milan, Crémone, Gênes même, en eurent sur leurs forteresses, mais que cette forme en queue d'aronde se retrouve jusqu'en des cheminées de Milan. Dès le milieu du XVe siècle, la faveur de ce thème a prévalu dans toute la péninsule, sans que la politique des Gibelins ou des Guelfes eût grand'-chose à y prétendre. De la Lombardie il gagna le Piémont, et du Piémont la Savoie. Par le Piémont, il touche presque à la Suisse de nos jours; il y en a à Asti, ancien domaine du duc d'Orléans, — ce fait seul expliquerait que les artistes travaillant en France s'en fussent servis, — il y en a à Tortona, à Ivrée. Dans la vallée d'Aoste, le château de Bardi les a multipliés sur ses remparts, et Bardi c'est bien près de nos contrées, c'est à quelques jours de marche de Lyon, par où les arts italiens pénètrent en France, et d'où les goûts français gagnent l'Italie. On en voyait au XVIe siècle sur toutes les forteresses turques des Dardanelles. Mais il y a mieux, et je m'étonnerais qu'on voulût combattre mon opinion par l'argument du merlon en queue d'aronde après ceci. Albert Dürer, qui a, je pense, une nationalité bien tranchée et qui a été plus imité par les Italiens qu'il ne les a copiés, a mis des queues d'aronde, précises, voulues, bien indiscutables, à trois tours différentes dans sa célèbre estampe de *Saint Hubert!* Et le paysage n'est pas italien, ni surtout vénitien, puisqu'il est campé à la façon des forteresses du Rhin, en haut d'une roche inaccessible, et que tout, en cette merveilleuse planche, est d'un germanisme outrancier[2]. On dira : c'est une fantaisie de

1. Et je ne parle pas de l'Espagne, où les merlons pareils à ceux de l'Arsenal de Venise sont constants. Ces derniers ne sont pas d'ailleurs en queue d'aronde, comme on peut le voir dans la reproduction qu'en a donnée le prince d'Essling, p. 27. Il ne faut, du reste, tenir compte des monuments conservés jusqu'à nous, que sous bénéfice d'inventaire ; ils ont été refaits, restaurés et souvent défigurés.

2. Il en a mis aussi dans le *Saint Antoine* (Bartsch, n° 68). Cette dernière estampe de Dürer a été copiée avec ses queues d'aronde par le Français Noël Garnier. Or, ces pièces sont *gravées* par Dürer et conséquemment on ne peut exciper d'une faute de traduction.



grand maître, une réminiscence ; cela est possible, mais il y est revenu ailleurs ; cela donne consistance à ma thèse et montre qu'à Nüremberg, les modèles italiens étaient interprétés, comme je prétends qu'ils le furent en Lorraine. Cependant, il se pourrait que la montée de la queue d'aronde vers le Nord eût gagné la Bavière par le Tyrol, et que les châteaux dessinés par Dürer en eussent réellement. Alors ?

Alors, si ce motif de la décoration murale est à ce point banal qu'on le rencontre à deux cents lieues autour de Venise, n'est-ce point exagérer son importance vénitienne que de le prétendre exclusivement réservé à la région, et d'en tirer un argument sans réplique ? Et pourquoi, si Dürer l'emploie au XVIe siècle, un graveur lorrain ne l'eût-il pas rencontré sur un « ouvraige de Lombardie », et ne se fût-il point amusé de son étrangeté ?



Construction avec hautes cheminées et toits a escaliers flamands, vers 1404 (Bibl. nat., ms. fr. 166, f° 23).

Il en est de même de ces cheminées singulières, lourdes, solides, comme des tours de guette — il paraît que je m'y suis trompé — qu'on rencontre sur les estampes de la suite de Berlin, et aussi sur la *Mise au tombeau* du Cabinet de Paris. C'est en nombre que les frères Limbourg — ou autres — nous les produisent dans leurs miniatures[1]. Et ils ne sont pas seuls à en planter sur le toit de leurs maisons ; j'en rencontre dans une *Bible des Pauvre* célèbre, gravée dans la région picarde[2], dans les *Grandes Heures* du duc de Berry, où Jacquemard de Hesdin, leur auteur reconnu, en a donné au château de Nonette en Auvergne, propriété du duc. En Italie, ces cheminées sont en tous endroits, surtout en Lombar-

1. Bibl. nat., ms. fr. 166, fol. 10, 16, 23, etc. Au fol. 23, ces cheminées sont campées sur des toits dont le pignon flamand est à escaliers, comme dans tout le Nord et l'Est de la France. Voir aussi les *Très riches Heures* de Chantilly, fol. 143.

2. Reproduite, par Pilinski, en fac-similé.

die et en Piémont, patrie des ramoneurs. Or, lorsque nous les voyons au xve siècle à Venise, dans le tableau de la *Procession* de Bellini, ou dans celui du *Miracle de la Croix*, elles ne ressemblent plus à celles de nos estampes; celles-ci sont crénelées et souvent carrées, celles de Venise ont l'air de trompettes. M. le prince d'Essling croit formellement aussi reconnaître le style vénitien dans la décoration intérieure des édicules de la *Passio*. J'ai déjà noté que rien ne ressemble plus à ces intérieurs que les travaux franco-lombards. Les giottesques, Jean de Milan et Simone de Martino, qui travailla surtout à Avignon vers 1330-1345, comprennent ainsi ces motifs spéciaux. Les Limbourg, Broderlam d'Ypres, le miniaturiste parisien du *Térence* de l'Arsenal, celui de la *Vie de saint Clément*, ont adopté cette formule, qui vient d'ailleurs des véritables primitifs des IXe-XIIe siècles, aperçus dans les Bibles et les Évangéliaires. Les Franco-Lombards ont tiré leur décoration polychromée et comme mosaïquée des tableaux de Milan, plutôt que de ceux de Venise.

J'avais signalé, sur les estampes de la *Passio*, une frise de fleurs de lis; elle orne un entablement dans le *Lavement de pieds*. J'estime que, dans cette forme, cette fleur de lis est rare, et qu'elle aide à déterminer le pays d'origine du graveur. M. le prince d'Essling me la conteste, parce que la fleur de lis est, dit-il, celle des armes de Florence. Je n'ai pas besoin de discuter longuement pour démontrer que la fleur de Florence et celles de France n'ont qu'un rapport très lointain. Florence a ajouté deux pistils-fleurons qui transforment complètement l'aspect général. On peut en voir, de ces fleurs de lis florentines, sur une bannière de trompette, dans le tableau reproduit par M. le prince d'Essling à sa planche XXVI. Le motif général de la fleur de lis s'est un peu banalisé, mais les Français lui ont conservé un module et des allures spéciales, qui sont celles de la frise de la *Passio*, et, par fortune, celle d'une toute semblable frise du folio 28 du manuscrit de la *Vie de saint Clément*, déjà souvent invoqué. D'ailleurs, voici un fait dont l'importance n'échappera pas. Lorsque le *Florentin* Giotto peignit, à Santa Croce de Florence, le portrait du roi français Louis IX, il voulut qu'on le pût distinguer à un signe certain; il sema de fleurs de lis françaises, sans l'adjonction du fleuron, le manteau du prince. On peut vérifier, on sera convaincu.

En ce qui concerne les haies en clayons, je ne disconviens pas qu'on

en puisse retrouver dans les livres vénitiens de la fin du xve siècle. Ce que je conteste, c'est qu'il y en ait autant que dans le Nord, entre 1350 et 1450. Nous voyons les clayons en France dès le xiie siècle; ils ont leur « échalier», encore retrouvé dans la région du centre; c'est sur le modèle des primitifs du Nord que les Italiens les ont pris, comme le naturalisme, comme



MASSIER AVEC BONNET ET MASSE D'ARMES, DEVANT LE ROI CHARLES VI (1409)
(Bibl. nat., ms. fr. 131, f° 1).

beaucoup d'autres motifs de décoration intérieure, témoins les meubles et les accessoires. En tous cas, ce qu'il serait plus utile de rencontrer, ce serait des clôtures vénitiennes en « gabion » de 1450. Plus tard, les graveurs du pays ont subi trop d'influences étrangères pour être considérés comme inspirés par leurs traditions nationales; ce sont, par excellence, des internationaux, même sur la *Terra ferma*.

Enfin, il y a une considération plus importante, dont M. le prince d'Essling ne parle pas, ce sont les inscriptions en *minuscule anguleuse*

gothique, taillées sur une banderole que soutiennent deux anges[1]. Les ailes des anges sont essentiellement celles adoptées par les artistes du Nord, les Flamands, les Bourguignons et les Français. Quant à l'écriture, si l'on veut bien la comparer à celles des manuscrits vénitiens[2], aux légendes des œuvres de Jean de Milan à Santa Croce, on aura loisir de constater quelle différence sépare les lettres de la *Passio* de Berlin et celles de notre *Mise au Tombeau*, des autres, authentiquement italiennes. Je comprends que Hieromino dei Santi ait d'abord fait disparaître ces caractères lourds, peu en harmonie avec les goûts vénitiens du xve siècle finissant. Mais ici, nous touchons à un point délicat. Je crois, et je m'explique très bien le fait, que la particularité pour ces bois d'avoir été employés à Venise en 1487, a incliné MM. le prince d'Essling et Kristeller vers une affirmation positive. Si les blocs sont à Venise en 1487, ils y ont donc toujours été, ils y ont été fabriqués, ensuite ils sont tombés en défaveur et on les traite sans conséquence (car, sûrement, si nous en jugeons par les tableaux des Bellini, les costumes de la *Passio* devaient étonner les Vénitiens de 1487). Or, cette impression de début a entraîné mes érudits contradicteurs à chercher des preuves pour l'appuyer. Ils ne se sont pas rappelé alors ce fait, qu'ils connaissent tous si bien, du trafic de clichés au moyen âge, les voyages de bois flamands en Allemagne et en France, de France en Italie ou réciproquement. Et il ne faut pas oublier non plus que Venise donne asile à l'un des plus illustres graveurs de sceaux et fondeurs de caractères d'Europe, Jenson, que ce Jenson est né à Sommevoire en Champagne[3], et que ce n'est point une hypothèse inadmissible de le supposer attirant les ouvriers français dans le pays qu'il habite. Pourquoi l'un de ces gens n'eût-il point apporté une pacotille *munie de sa lettre anguleuse*, pacotille du Nord, que postérieurement Santi aurait utilisée ?

Je reprends, dans l'ordre suivi par M. le prince d'Essling, les arguments qui m'ont été opposés; dans le nombre, il y a la question des coiffures, à laquelle j'ai déjà répondu ci-devant. J'ajouterai que tant que l'on ne me montrera pas en quantité — et non sur une seule pièce douteuse — les

1. A remarquer également la forme *Yhésus* pour *Ihésus*, du fol. 5, l'*Ecce homo* de la *Passio*. Cette forme est-elle italienne ? En tous cas, on la trouve dans le Nord fréquemment.

2. Que l'on compare à l'écriture des statuts des verriers, cités par M. Kristeller.

3. Cf. H. Stein. Bibl. de l'École des Chartes, t. XLVIII, p. 569 (année 1887).

costumes exacts rencontrés par centaines dans les manuscrits et les peintures de nos contrées, je ne m'inclinerai pas. L'affaire du bonnet phrygien ne peut résister à l'examen ; on me dit qu'il existe encore à Venise, mais il y en a bien davantage encore en Islande, en Espagne et dans le pays basque. Dans la forme particulière que nous lui voyons dans la *Passio*, avec le bout légèrement aplati, il est franco-flamand du XIVe siècle. Jacque-



Officiers portant la cuirasse et le bonnet phrygien (1409)
(Bibl. nat., ms. fr. 226, f° 240).

mard de Hesdin, Claux Sluter l'ont multiplié ; Jean sans Peur en porte un dans une peinture, et le bout aplati est brodé d'or[1]. Le ms. 166, le ms. 616, le ms. 131, le ms. 226, de la Bibliothèque nationale, tous quatre de 1400-1409, en ont à chaque folio[2]. Je ne voudrais pas me

1. Ce portrait appartenait au président Van Etten dans le XVIIe siècle. (Reproduit dans Gaignières. Départ. des Estampes, vol. Ob 10, fol. 26.)

2. Sur les 400 miniatures de main franco-lombarde que renferme le ms. 166, près de 150 renferment le bonnet en question. Voir aussi le ms. 616 français, *Livre de chasse* de Gaston Phébus, fol. 13, 55, 58, 66. 68, 73, 87, 95, 96, 118, etc. Ce dernier ms. a d'ailleurs le type d'hommes courts et trapus.

répéter, mais il est utile d'insister : ceux que portent le duc de Berry, le duc d'Anjou, le duc de Bourgogne, avant 1415, sont en avance de près de *quarante ans* sur la date fixée par M. le prince d'Essling pour les estampes de la *Passio* de Berlin (1450). Quant à celui aperçu sur la miniature des statuts de verriers, à Venise, j'ai dit les raisons qui m'empêchaient d'en faire état pour 1346. Ne doutons pas que si quelque étranger a taillé les bois de la *Passio* à Venise, en leur donnant un décor lombard et des costumes de son pays, il a pu tout aussi bien peinturlurer les statuts des verriers ou fournir une image qui y aura été transcrite. Car, j'y reviens, je ne puis admettre qu'entre la *Passio* et les Bellini, la séparation esthéthique ait une pareille brutalité, que les gens du *Miracle de la Croix* et ceux de la *Passio* aient le même centre artistique pour origine ; on peut comparer : rien dans les costumes des Bellini ne rappelle, ni de près ni de loin, les figures de la *Passio*. Pas un seul bonnet phrygien ne se rencontre chez les peintres vénitiens, *pas un seul ;* pas une tunique à grelots, pas un chapeau en galette comme celui que porte le valet de Ponce-Pilate. Il semblerait pourtant que nous en dussions apercevoir des vestiges, si menus fussent-ils. Au contraire, je les rencontre en France, portés par nos princes dans des effigies officielles, aussi officielles que celle de Paolo Savelli qu'on me propose ; or, Savelli est lui aussi en retard ; il a pris aux gens du Nord leurs modes, comme Pétrarque l'avait fait jadis, suivant que nous l'apprend M. le prince d'Essling lui-même dans un très bon livre[1]. L'aveu de Pétrarque est intéressant.

Des bacinets de soldats, je ne dirai que ceci. Dans la *Passio*, ils ne sont pas plus vénitiens que français ; il y en a de tout semblables dans les manuscrits, les sculptures des XIVe et XVe siècles. Le manuscrit français 226, à la Bibliothèque nationale, exécuté en 1409, en montre de fort nombreux. On en retrouve de conservés à Venise, c'est possible, mais il faudrait alors admettre que les gens du Nord, si bien pourvus de heaumiers, en venaient acheter en Italie. Il serait plus juste de dire que ce bacinet est banal et international, qu'il est comme le chapeau de fer de Montauban en cloche, rencontré un peu partout, bien que ce soit saint Louis qui l'eût mis à

1. Prince d'Essling et E. Müntz, *Pétrarque*. 1901, in-4°. Pétrarque dit, dans ses *Epistolæ familiares*, X, 3 (édit. 1859-63), qu'il a adopté nos modes et notre capuchon à queue, origine du fameux bonnet dont nous parlons. La statue de Savelli est bien postérieure à sa mort.

la mode à Tunis, dans le XIIIe siècle, suivant que nous l'apprend Joinville.

Une des particularités de costume qui paraissent avoir le plus troublé M. le prince d'Essling, ce sont les petits grelots d'étoffe que le Ponce-Pilate de la *Passio* porte à l'encolure de sa robe. Il en a cherché des exemples en Italie; il ne peut citer que l'*Arithmetica* du Pinturicchio, dans une fresque de la salle Borgia au Vatican. Dans les miniatures des Limbourg au manuscrit 166, c'est à chaque folio que nous retrouvons le Ponce-Pilate à grelots[1]. Quant au chapeau du page de Pilate, il est trop sûrement français et trop retrouvé sur les tombeaux, les verrières, dans les manuscrits de tous genres, pour que nous poussions plus loin la recherche[2]. Mais si on le voit à l'un des suivants des rois mages de Gentile da Fabriano que cite M. le prince d'Essling, celui-ci est daté de 1423 et vient de France; c'est celui que, par coquetterie de jeunesse, le connétable de Richemont, duc de Bretagne, conservera chez nous jusqu'en 1450, et que tous les jeunes beaux de la cour du duc de Berry arborent dans les miniatures de 1400-1415.



GUERRIERS AVEC CHAPEAUX DE FER, CASQUES ET CEINTURES A GRELOTS (VERS 1404)
(Bibl. nat., ms. fr., f° 31).

Comme je tiens à abréger, je ne parle pas des boutons d'habits. Je renvoie à ce que j'ai dit de ces accessoires du costume dans mon livre, *l'Ancêtre de la gravure sur bois*. On y verra que les Flamands et les Bourguignons, mais que les Parisiens surtout, ont été les plus grands amateurs du bouton d'habit à la fin du XIVe siècle. Les bourreaux de la *Passio* portent ceux du seigneur de Vaudétar, agenouillé devant Charles V dans le manuscrit peint par Jean de

1. Notamment folios 31, 32, 33. Seulement ici les grelots sont à la ceinture.
2. Cf. Collection Gaignières au département des Estampes : Oa 13, fol. 32 (Jean de Bourbon † 1393), fol. 58 (Hugues de Roucy † 1412), fol. 61 (Jean de Montaigu et son fils vers 1408). Dans Oa 14, fol. 27 (Jacques de Bourbon, comte de La Marche), fol. 48 (le connétable de Richemond).

Bruges, aujourd'hui au musée Vestreen, à La Haye[1], et datant de 1370.

Nous voici donc amenés à conclure à notre tour, et à dire, en transposant les termes mêmes de la conclusion de M. le prince d'Essling : si l'auteur de ces planches avait, au cours d'un voyage en Italie, rencontré les modèles plastiques que suppose M. Kristeller, ç'eût été aussi bien à Naples, à Florence, à Aoste, à Chambéry qu'à Venise : il eût simplement adapté la décoration architecturale à ses besoins, en substituant aux costumes vénitiens ou lombards ceux que pouvaient mieux comprendre ses compatriotes. Et ce graveur nomade eût été Lorrain, Champenois à la rigueur, comme Jenson établi à Venise, parce que les artistes de cette région entendent de cette façon la stature humaine, et taillent avec *plis à crochets* les robes de leurs figures. Je dirais de plus que le graveur fût allé en Italie, au plus tard en 1420, parce que, après cette époque, les costumes que nous voyons dans la *Passio* sont devenus « antiques », et qu'un praticien, si naïf fût-il, ne les eût plus voulus ainsi. Nous sommes à trente ans de la date fixée par M. le prince d'Essling.

J'ajoute que la *Passio* de Berlin ne me semble pas être la première édition, ou mieux la première manifestation de cette suite spéciale de la Passion de Jésus-Christ. Si l'on retrouve quelque jour l'album complet, dont la *Mise au Tombeau* du Cabinet de Paris est un fragment, on en pourra discuter avec plus de fruit. Mais je ne crois pas devoir, quant à présent, modifier mon opinion première. Les estampes de Ravenne, dont on trouve des similaires à Munich, à Paris et à Vienne, ont besoin d'un complément d'étude pour s'imposer comme œuvres italiennes pures. J'insiste auprès des érudits spéciaux pour leur conseiller la recherche dans le sens de l' « ouvraige de Lombardie » ; ils trouveront là une mine féconde en surprises. Je souhaiterais que la prochaine exposition des primitifs français nous fournît le loisir de conclure ; je m'y emploie de mon mieux. M. le prince d'Essling, dont toute l'érudition s'est mise au service de la sincérité et de la vérité historiques, veut bien nous aider de son autorité dans cette entreprise, et nous fournir les moyens d'y atteindre, en acceptant le titre de membre protecteur.

HENRI BOUCHOT

1. *Un Ancêtre de la gravure sur bois.* Paris, Lévy, 1902, in-4°.

LES « PEINTRES-LITHOGRAPHES »

Il en est un peu des choses de l'art comme des choses de la justice. Le sanctuaire de l'esthétique ressemble à l'arsenal des lois. Les plus incomparables génies et les plus illustres législateurs ont établi tant de doctrines inconciliables ou rendu tant d'arrêts contradictoires, que, quoi qu'on fasse, si on est toujours sûr de trouver quelqu'un qui vous donne raison, on est toujours sûr également de trouver quelque autre qui vous donne tort.

Thémis, du moins, a découvert le « bon juge » qui, dit-on, étonné d'avoir pu sortir du labyrinthe enchevêtré, appelé pittoresquement par un magistrat lui-même « le maquis de la procédure », a pensé qu'il arriverait plus promptement à son but par la grande route droite, large, simple et banale de l'équité. Pallas, reine des arts, obtiendra-t-elle jamais, de son côté, les bons juges attendus, qui nous garderont de tous les bois sacrés, aujourd'hui envahis de ronces et de broussailles, pour nous conduire vers sa demeure lumineuse par la route banale, elle aussi, qui va droit au soleil à travers champs, la route large et simple du bon sens ?

J'arrête ici mes rapprochements et mes comparaisons, d'autant plus que je ne suis pas assez bon mythologue pour me rappeler comment se nomme la muse spéciale de la Lithographie. Jusqu'à ce jour, pourtant, j'ai toujours vu son symbole incarné dans la personnalité très intéressante de ce pauvre Sisyphe qui roule sa pierre éternellement. Ce que ne dit pas la Fable et ce qui complète le symbole, c'est qu'il y avait de chaque côté du malheureux une foule d'esthéticiens, de professeurs, de critiques, de praticiens, d'éditeurs et d'imprimeurs qui, chacun, lui donnaient des conseils ou lui intimaient des ordres sur la façon de dessiner sa pierre, de la préparer et de la tirer. Sisyphe roule encore sans avoir pu se décider.

Car il n'y a, dans cet ordre des arts graphiques du « blanc et du noir »,

comme on dit, aucun genre qui ait fait verser autant de noir sur du blanc que la lithographie. La lithographie, il est vrai, toute jeune qu'elle soit de son petit siècle à peine dépassé, a une histoire glorieuse, des traditions de famille ; elle a été mêlée avec honneur aux grandes luttes de la vie nationale, aux rudes combats des idées, elle est fière d'avoir porté la pensée morale des esprits libres et la pensée artistique des maîtres; elle se rappelle avec orgueil qu'elle a été le plus actif agent de propagande dans l'âme populaire de ces nobles intelligences ou de ces cœurs vaillants. Tout ce passé, toute cette gloire, lui ont fait une vie propre. Elle a aujourd'hui sa tradition ou ses traditions, ses écoles, ses groupes, ses expositions, ses publications ; il ne lui manque que son fauteuil à l'Académie.

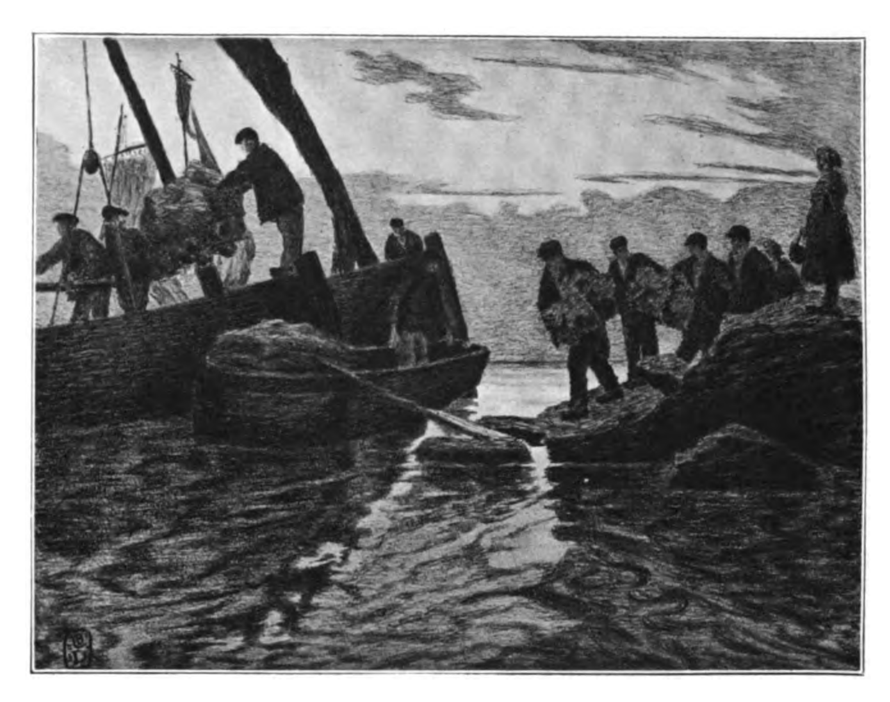


G. Redon. — Profil de femme.

Aussi voyez-vous de quelle façon serait accueillie, surtout si elle était impertinemment avancée par le président élu d'un de ces groupes de lithographes, cette proposition anarchique : la lithographie n'existe pas. « La lithographie n'existe pas ! »... Entendez-vous d'ici les anathèmes ! Eh bien ! non, la lithographie n'existe pas ; elle n'existe pas — comprenons-nous —

en tant qu'art graphique absolument distinct et indépendant, comme la gravure sur métal ou sur bois. Elle n'existe pas indépendamment de l'art proprement dit du dessin.

Si nous savons, en effet, éviter les broussailles de l'esthétique, il n'y a, en vérité, à considérer que deux modes dans les procédés de la gravure. Quelle que soit la matière qu'on emploie : métal, bois, pierre, etc., il



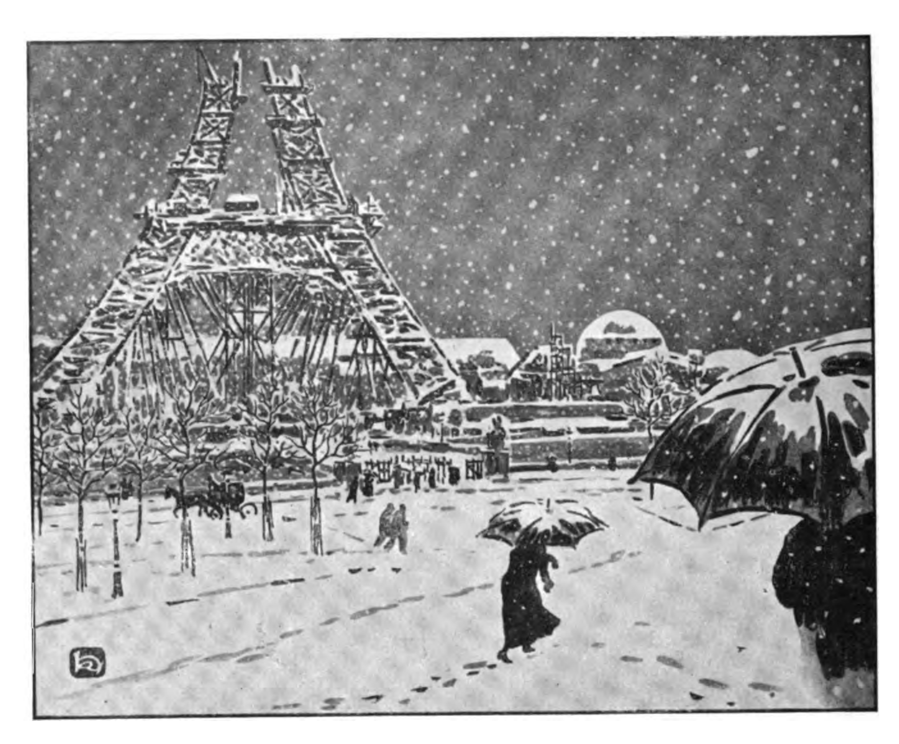
L. Delfosse. — Le Départ.

n'existe que : 1° la gravure dont l'impression est obtenue par l'encrage de tailles creusées ; 2° la gravure dont l'impression est obtenue par l'encrage de reliefs champlevés sur les fonds. Je n'ai pas inventé cette proposition, qui est l'évidence même, et, dans cette affaire, les « bons juges » ont été depuis longtemps Gaillard et Bracquemond.

Mais la matière, les instruments, les acides, les presses, imposent leurs exigences, leurs contraintes, leurs lois. Si affranchi qu'il soit des vieilles pratiques qui subdivisaient les genres suivant la forme des outils, le graveur en creux ou en relief subit dans la traduction de son idée des

servitudes qui en modifient l'interprétation; et c'est ce qui fait des procédés de la gravure des procédés distincts du dessin proprement dit.

En est-il de même de la lithographie ? Non, certes, je l'ai maintes fois répété ; la lithographie est-elle autre chose qu'un simple dessin qui, par la faveur d'une certaine préparation spéciale, *effectuée en dehors de l'artiste*, a la vertu de se reproduire un nombre de fois indéterminé ?



H. Rivière. — La Tour Eiffel sous la neige
Lithographie en couleur.

Le support de ce tracé est en général une pierre particulière qui se prête mieux que toute autre matière à ce travail de préparation ; mais toute autre matière qui permettra, par des combinaisons identiques ou analogues, de retenir l'encre d'imprimerie sur le tracé, en restant réfractaire sur les autres points, constituera, au même titre, un support lithographique. Et la preuve la meilleure, c'est qu'il est déjà d'autres matières, comme le zinc, qui font concurrence à la pierre lithographique ; mais c'est surtout que les procédés de report, aujourd'hui à peu près universellement

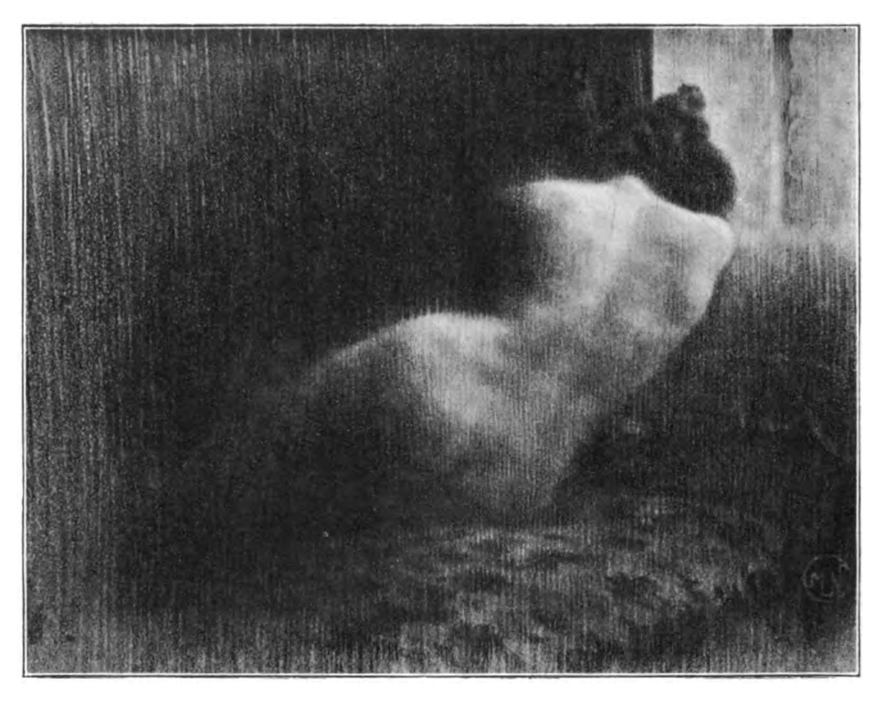
employés, ont supprimé les vieilles attaches solides du dessinateur avec la pierre. Le vrai lithographe, ce n'est plus le dessinateur, ce n'est pas



C. Bourgonnier. — Étude d'enfant.

Fantin-Latour ou Legros, c'est l'*essayeur*, c'est Clot, c'est Duchâtel, qui déploient une habileté professionnelle d'une nature assurément tout à fait artistique, pour mettre en valeur les travaux de leurs clients.

Ce qui fait l'originalité de la gravure proprement dite, c'est, nous l'avons dit, les servitudes mêmes du procédé, qui obligent à une interprétation caractéristique. Ce qui fait, au contraire, la richesse, l'éclat, la variété d'effets, l'étendue des moyens de la lithographie, c'est justement cette absence même de procédés vraiment distincts, c'est cette liberté qui n'a pas plus de limites que celles imposées au dessinateur. Aussi, prenez



Maurice Neumont. — Boudeuse.

l'histoire de l'eau-forte, du burin, de la pointe sèche, de la gravure sur bois, toutes incomparables dans notre siècle : les individualités, si nombreuses qu'elles soient, se comptent. Prenez, en face, l'histoire de la lithographie et essayez de les compter ; vous n'y parviendrez pas. Ici, le nombre c'est la foule ; c'est tout le monde. C'est tout le monde des grands artistes, les uns qui s'y sont attachés avec fidélité et avec suite, les autres qui l'ont courtisée un jour en passant.

Chacun, sans effort, y a trouvé son expression personnelle, puisqu'il n'avait qu'à rester sur la pierre l'artiste qu'il était déjà sur le papier.

[illegible] proprement dite, c'est, nous [illegible] qui obligent à une interpré[illegible] la richesse, l'éclat, la [illegible] lithographie; c'est justement [illegible] c'est cette liberté qui [illegible] dessinateur. Aussi, prenez



[illegible]

[illegible] de la gravure sur [illegible] les individualités, si [illegible] en face, l'histoire de la [illegible] n'y parviendrez pas. Ici, le [illegible] le monde des grands [illegible] et avec suite, les autres [illegible]

[illegible] personnelle, puisqu'il [illegible] déjà sur le papier.



LA COMPTABILITÉ

Lithographie originale de H. P. DILLON

Et quand j'ai dit de la lithographie qu'elle pouvait atteindre à toute l'étendue des registres du dessin, je pourrais ajouter qu'elle a une octave de plus à son clavier. Tandis que le dessin ne parvient guère tout seul à donner que du noir (ou toute autre teinte colorée) sur du blanc, la lithographie permet de donner aussi facilement du blanc sur du noir. C'est un privilège qu'elle partage avec la gravure en relief. Cette condition offre à l'artiste un moyen de plus d'imprimer à son travail de l'éclat, de la fraîcheur, de la vivacité, de la délicatesse ou de l'enveloppe.

La quatrième exposition des peintres-lithographes, toute improvisée qu'elle ait dù être, a montré surabondamment combien ces vérités sont aujourd'hui reconnues. Dans cet ensemble de talents les plus variés, les uns plus lithographes que peintres, les autres plus peintres que lithographes, mais tous peintres et lithographes, vous ne trouveriez plus trace de la vieille estampe lithographique d'autrefois et d'il n'y a pas longtemps, couverte d'un bout à l'autre du papier de ce travail menu, morne, de grenage qui donne aux formes un aspect mou et gris, comme si on avait soufflé de la suie sur des mottes de beurre. Vous y trouverez, par contre, des œuvres de maitres peintres, dont il semble que la personnalité s'accentue encore dans la sobriété du noir et du blanc. Tel est, en tête, M. Fantin-Latour.

Les lecteurs de la *Revue* ont eu déjà la primeur de son exposition par ce *Duo des Troyens*, qui en forme une des pièces les plus colorées, et par l'*Ève*[1], doucement lumineuse, publiée ici-même antérieurement. La grande figure d'*Andromède*, dans son ample et belle nudité corrégienne, l'*Hommage à Rossini*, et surtout la planche du *Centenaire de Berlioz*, où la Gloire et la Renommée viennent couronner le buste du grand musicien, dans un ciel brouillé et fuligineux de rève, une atmosphère d'apothéose, semblent affirmer, plus encore peut-être que ses peintures, la richesse de ce tempérament de coloriste expressif, qui sait faire jaillir sur le papier, avec la pointe émoussée du crayon savonneux, toutes les sonorités profondes et tous les éclats mystérieux de sa palette.

De même, Legros se précise dans ce travail de lithographe. Il y est à l'aise, comme dans ses dessins à la pointe d'or. Il n'a, pour lui, aucun effort à transposer sa pensée, car le dessin proprement dit est un des modes d'expression qu'il affectionne. De coloriste qu'il était à l'origine, il

1. Parus dans la *Revue*, t. XIV, p. 377 et t. VI, p. 441.



est depuis longtemps devenu dessinateur; il voit si bien la forme par le modelé, qu'il s'est encore métamorphosé sculpteur. Qu'il travaille sur le papier à la pointe d'or, sur le cuivre avec le burin ou avec l'aiguille, sur la pierre avec le crayon gras, Legros dessine tout simplement, sans penser qu'il est graveur ou qu'il est lithographe. La série d'admirables portraits qu'il expose, *Lord Tennyson* ou le *Cardinal Manning*, *Huxley* ou *Miss Simpson*, en dehors de leur valeur supérieure au point de vue de la compréhension de la physionomie humaine, contient, comme l'exposition de Fantin-Latour, une leçon utile à retenir pour les lithographes.

Telle est aussi la signification des œuvres de Carrière. Ce sont deux têtes douloureuses, l'une de face, l'autre de profil, l'une dans l'ombre et l'angoisse, l'autre comme pénétrée d'une lumière surnaturelle dans sa douleur et son extase résignées. Toute l'éloquence de ces visages est due à la puissance du clair obscur mystérieux ; tout ce clair obscur est dû à ce travail, mystérieux lui aussi, qui, au lieu de porter l'ombre sur la lumière, c'est-à-dire de poser le noir sur le blanc du papier, semble tirer la lumière de l'ombre, par ces grattages au canif, ces frottis à la pointe, ou plutôt obtenus comme avec une brosse en métal, qui éclaircit tous les modelés. Ici encore Carrière lithographe semble ajouter à Carrière peintre. Il ne perd rien de ses qualités de peintre sur la pierre et semble plutôt y gagner.

Dans les fervents du « noir et blanc » tout pur, les maîtres sont entourés d'une suite exceptionnelle. C'est Ch. Léandre ou Abel Faivre, dont nous parlerons un peu plus loin; c'est Dillon, Maurice Neumont, Bourgonnier et Belleroche. Dillon est aujourd'hui un des classiques de la jeune lithographie originale. Ce peintre, lithographe de hasard, à l'heure où la lithographie était en plein marasme, est devenu le plus souple, le plus habile, le plus expert à tirer parti de toutes les ressources que peut offrir la pierre en surcroît au dessinateur. Il en joue à sa fantaisie, mais sans y chercher de purs tours de force et comme pour fournir, dans ses dessins toujours solidement construits en modelés bien établis, dans ses jours enveloppés, la démonstration qu'il poursuit depuis de longues années des mérites de la lithographie à l'usage de la peinture. M. Neumont est à la fois pour le « blanc et le noir », et pour la couleur, mais c'est à la façon de M. Dillon, et la couleur joue dans son envoi une partie plutôt discrète. Il appartient au petit groupe des mystérieux et, entre Fantin et Carrière, il



Maurice Eliot. — Le Souper
Lithographie en couleur.

aime à modeler savamment de belles nudités, ou à poser d'élégants portraits de jeunes femmes dans cette pénombre fine, formée par des hachures verticales, comme si une pluie légère s'interposait entre l'image et votre regard. Ce même procédé de modelé par le trait en larges sabrures ou en « paille hachée » à la Fantin, est adopté heureusement dans les nus gras et souples de M. Bourgonnier, comme dans son charmant portrait de fillette ou dans ce torero (*El Capa*), traité avec éclat par de sobres oppositions de noir et de blanc. C'est aussi la manière de M. Belleroche, avec des études demi-nues et des portraits d'un dessin ample et distingué.



J. Grün. — Une Parisienne
Lithographie en couleur.

Une recrue fort importante pour la Société a été celle de M. Cottet. La puissante éloquence de sa brosse, large et vaillante, se retrouve avec une égale générosité dans la grande estampe des *Feux de la Saint-Jean*, deuxième essai de l'auteur. C'est là un nouvel exemple frappant de l'utilité de la lithographie pour un peintre, dans la reproduction de ses ouvrages, lorsque — c'est le cas de M. Cottet — il n'est guère aucun graveur qui puisse interpréter son tempérament. M. Suréda, déjà signalé par d'intelligentes visions d'Orient ou des Pays-Bas, montre une vraie âme de lithographe; Mme Abran, avec une vigueur toute virile, a attaqué fièrement un portrait

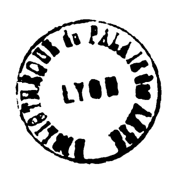
BAIGNEUSE

Lithographie originale de M. ABEL FAIVRE

Revue de l'Art Ancien et Moderne

Établts J. Minot, Paris





d'homme, bâti par larges plans dans une lumière tamisée. Ses *Mineurs* ont l'énergie sans violence des figures de Constantin Meunier.

Le paysage est représenté par M. A. Morlot, qui joue un tout petit air de flûte, à l'écart, avec son *Lever de lune*[1], mais c'est un petit air de flûte de Corot, son maître. Près de lui, M. Karl Cartier joint à une étude de paysan, qui se redresse dans la sueur du travail (*Labor*), une vue pittoresque de Sidi-Bou-Saïd, la jolie petite ville tunisienne aux blanches coupoles, aux architectures cubiques variées de galeries cintrées, tandis que M. Quinton, dans une estampe un peu poussée, célèbre les bons ruminants le long de la côte bretonne. Avec M. Feliu et ses études d'un dessin soutenu, M. Zacharie et ses croquis, vifs et rapides, de têtes de femmes, M. Louis Morin, qui est, comme on sait, le plus alerte et le plus spirituel illustrateur, représente ici ce genre avec une grâce de conteur charmant dans ses dessins pour le *Petit Chaperon rouge*.

C'est ici le clan exclusif, ou à peu près, du blanc et du noir.

Le groupe des « coloristes » a d'ailleurs à sa tête de fameux dessinateurs. Si je les ai placés dans ce second groupe, c'est justement pour les donner en exemple et montrer combien il faut se garder, en lithographie, de l'abus des colorations. La couleur, aujourd'hui, est devenue à la mode. Le ton flatte l'œil du public. Il y a été amené par le bariolage de l'affiche; il l'exige aujourd'hui dans le livre, dans la revue, dans le journal et aussi dans l'estampe. Parmi les arts graphiques, c'est assurément la lithographie qui se prête le plus aisément et le plus artistiquement à cet emploi. Les lithographies de Dulac, de Lunois, qui est avec Chéret celui qui a le plus tenté pour la couleur, celles de Chéret, en particulier, sont demeurées classiques. Chéret, un des doyens du renouveau lithographique, donne une bonne leçon, ici-même, par ses discrets tirages sur papier teinté avec rehauts ou, pour être plus juste, avec réserves de blanc. Trois tons et cela suffit pour donner la couleur et la vie à cette féerie électrique, qui relie la fantaisie bruyante de notre siècle au caprice spirituel et songeur de Watteau.

C'est de ce sentiment que procèdent Léandre ou Veber, Abel Faivre ou Maurice Eliot. Leur qualité de coloriste s'affirme d'autant plus qu'elle se marque avec discrétion. Ils sont d'ailleurs tous les quatre un peu de la même famille. Ils ont repris et renouvelé, avec une grâce toute moderne, la

1. Paru dans la *Revue*, t. XIII, p. 205.

tradition de la lithographie romantique. Ce qui caractérise les trois premiers, c'est qu'ils pratiquent une sorte de dédoublement. Ici, vous les voyez ironiques, cruels, ou tout au moins secoués d'un gros rire pantagruélique. Ils reprennent volontiers la *charge*, la grosse charge d'autrefois, avec les exagérations grotesques de figures, comme Léandre, ou en y ajoutant,



ABEL TRUCHET. — LES DANSEUSES
Lithographie en couleur.

comme Veber ou Abel Faivre, l'ironie froide ou féroce, « la rosserie », dit-on d'un mot nouveau, qui caractérise la verve moderne. Là, vous les trouvez tout pénétrés du charme subtil de la grâce féminine.

A côté de la *Faiseuse d'anges* ou de l'*Homme d'affaires*, ou de ce portrait si expressif de *Me Labori*, expressif même de dos, *la Lecture du poème*, ou la *Femme au singe*, de Léandre, l'un dans son clair-obscur enveloppant d'un seul ton bistré, l'autre avec son léger crayonnage si coquettement relevé de quelques tons de carmin vif, de rose pâle ou de jaune apaisé, sont des visions exquises de la femme d'aujourd'hui.

Il en est de même pour Abel Faivre. Dieu sait, celui-là, s'il est « rosse et féroce » dans sa charge. Léandre est du pain bénit à côté de lui, et Veber de la confiture. Et, par le même contraste, dans la *Sylphe*, ou la *Femme dans un parc*, la première à peine fleurie d'un petit bouquet léger de jaune et de rose, l'autre toute colorée dans son simple « blanc et noir », il vous séduit par le charme le plus tendre, le plus ingénu, et la grâce la plus délicieusement maniérée de ses créatures à moitié enfant et femme.



A. Gumery. — Bigoudène
Lithographie en couleur.

Jean Veber ne se montre ici que sous son côté humoristique. Les planches exposées ont déjà fait fortune près des amateurs que ravit ce petit-fils du vieux Breughel, élevé par Ma mère l'Oie. C'est le plus joli conteur, comme en témoigne sa *Petite princesse* du Luxembourg. C'est aussi l'humoriste gai et farouche du *Retour de Goya*, des *Maisons qui ont des visages*, ou de l'invention du *Tandem* par des sorcières chevauchant leur manche à balai.

M. Eliot n'est pour ces trois premiers qu'un demi-frère. Il n'a rien de leur verve gouailleuse ou cruelle; il ne tient à la famille que par la grâce, la distinction et le charme, qui marquent ses jeunes filles assises, sa

Femme à l'éventail, bien connue de nos lecteurs[1], *le Souper, le Chant du soir*, et encore la si jolie carte d'invitation de l'exposition. Ici même, l'emploi de la couleur y est si délicat que, dans *le Souper*, il y a tout juste une note de rose sur une fleur et sur les lèvres de la femme. Cela suffit, et c'est charmant.

Avec Lunois, nous entrons dans le camp des francs coloristes. Lunois est un de ceux qui ont le plus fait pour tirer parti de la couleur. Il y a apporté une audace, une intelligence et une science professionnelles, qui ont donné des résultats parfois exceptionnels. Il y a telles *Espagnoles* qu'on ne dépassera pas comme intensité, coloris et expression, sans sortir l'estampe de son caractère. Car c'est là la grande difficulté. Venus après lui, MM. Grün, Truchet ou G. Redon, suivent la même voie, et ils y montrent une habileté rare. M. Grün marche plus volontiers dans les traces de Chéret, sur des sujets tout parisiens, avec les éclats un peu bruyants d'un praticien consommé de l'affiche. M. Redon se rapprocherait, dans le dessin, de Léandre; à côté de son grand portrait sévère, en noir, de jeune femme aux larges bandeaux, son polichinelle, harmonie en jaune et rose, dirait-on, est aussi de la fantaisie parisienne. M. Truchet, comme Lunois, cherche l'estampe toute en couleur; il emploie très heureusement des à-plats colorés, assez transparents pour laisser au papier son jeu lumineux, repris par modelés au lavis en touches vives.

Plus sobres sont MM. Trigoulet, avec sa scène émouvante du *Halage la nuit*, M. Delfosse avec ses *Bretonneries* en trois tons, brun, bleu et blanc, d'une monotonie si expressive et poétique. Il est parent d'Henri Rivière, et ce magicien du paysage et de l'image en couleur ne s'est pas fait faute de participer à la petite fête de famille, par un prélèvement à l'exquise série de ses petites planches sur la Tour Eiffel. M. Bahuet, qui expose une remarquable vue de Dordrecht, en noir, est aussi un harmoniste discret dans ses scènes parisiennes de *Notre-Dame* et de ce *Coin de faubourg*, qu'anime le soir un groupe de chanteurs parisiens. Et je ne veux oublier ni le tirage « à la poupée » de la grande tête, traitée par un procédé à la Carrière, de M. Guirand de Scévola qui, du coup, s'est révélé habile lithographe, ni la scène bretonne de M. Gumery, avec son fond bleu de mer, sa petite nourrice bigoudène aux rubans rouges, qu'accompagne une pièce

1. Parue dans la *Revue*, t. XIII, p. 195.

en camaïeu plus recueillie; ni les intelligentes et sobres mises en couleur de M. Alleaume dans ses nocturnes, qui évoquent le souvenir de Cazin, ou sa *Vierge aux pigeons* que colorent poétiquement quelques notes de rouge et de noir sur un fond bistré, avec réserves de blanc; ni les inventions



E. Trigoulet. — Halage, la nuit.

spirituelles de M. Fournier-Sarlovèze, amateur heureux dans tout ce qu'il entreprend.

J'ai ainsi passé en revue tous les présents qui ont pu assister à cette reprise de la Société des peintres-lithographes. Ce n'est pas avec une indulgence de camarade que je constate publiquement l'intérêt de cette exposition, les indications nouvelles qu'elle a données, la leçon qu'elle vient préciser encore une fois. Je n'ai à dire qu'un mot pour conclure : la lithographie n'est pas un art de graveur, elle est un art de peintre. Nous faisons le vœu que les peintres lui viennent plus nombreux chaque jour.

Léonce BÉNÉDITE

L'IMPRESSIONNISME

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Amateurs, collectionneurs, artistes, critiques ou simples curieux, quand vous avez voulu retrouver quelque renseignement sur l'histoire de l'impressionnisme, son esthétique ou ses maîtres, quel n'a pas été votre embarras ! Il vous a fallu vous faire à vous-mêmes votre bibliographie et glaner çà et là, dans des articles isolés de journaux ou de revues, dans des pages éparses de mélanges, le nom, la date ou le titre cherchés. Nul livre, en effet, ne donnait jusqu'à présent une étude d'ensemble sur cette manifestation artistique, aujourd'hui entrée dans l'histoire : et, cette constatation faite, l'ouvrage que publie aujourd'hui M. Camille Mauclair [1] ne se recommande-t-il pas de lui-même ?

C'était-là, pour un écrivain d'art consciencieux et délicat, une tâche qui ne laissait pas d'être ardue : en subtil analyste, en connaisseur renseigné qu'il est, M. Camille Mauclair s'y est donné passionnément. Il connaissait l'impressionnisme, il en avait suivi l'évolution avec la curiosité qu'on apporte en ces choses quand on a soi-même, dans un art différent, bataillé pour des idées analogues : il en fréquentait les maîtres, il en aimait les chefs-d'œuvre : et l'on sent combien il a pris plaisir à écrire ce livre, fait à la fois d'impressions et de documents.

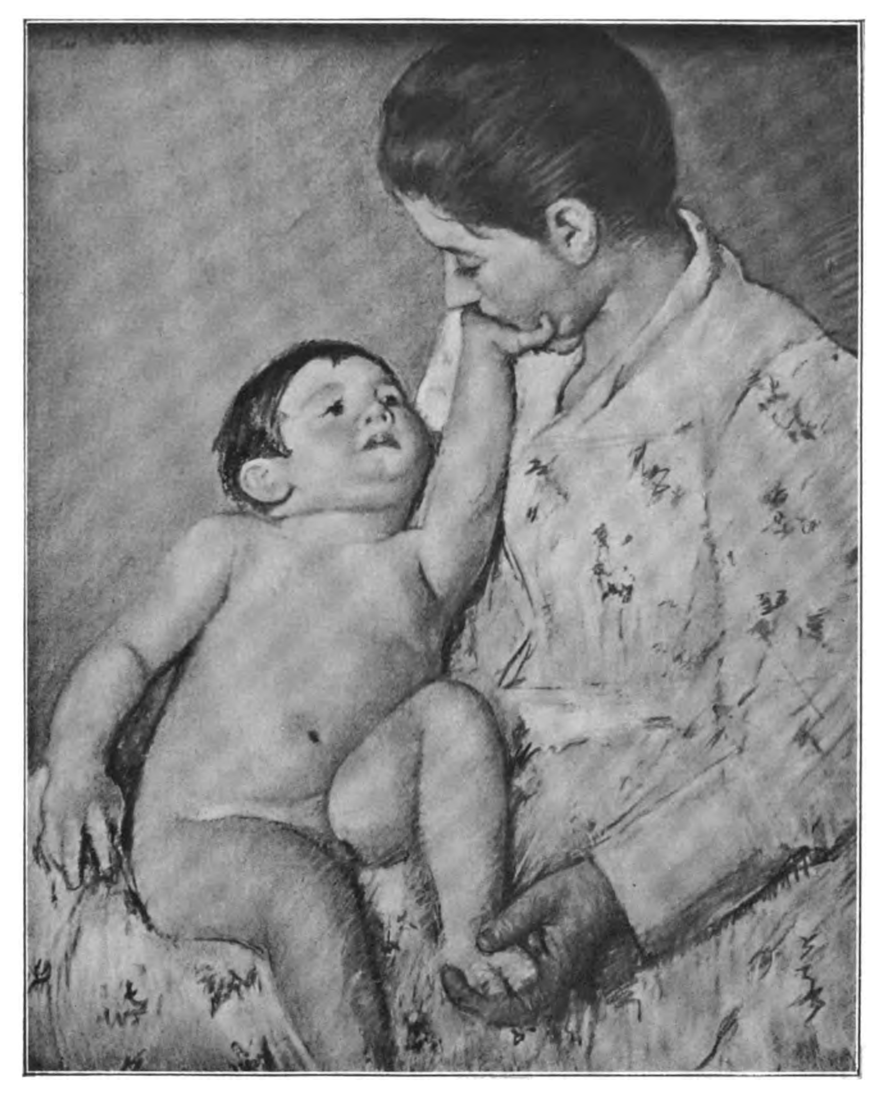
Avant d'aborder l'histoire de cette révolution d'idées, qui se compliqua, pour quelques artistes, d'une révolution de technique, le lecteur pourra se renseigner, dès le début, sur la technique et sur les idées qui furent le programme de ces indépendants et qui se peuvent résumer en quelques mots : pour la théorie, division du ton ou dissociation des tonalités, étude de l'atmosphère ; pour les idées, substitution du caractère à la beauté, d'où tendance à l'expression exclusive de la modernité. C'est une fois en possession de ces deux criteriums, que l'on suivra, par l'histoire de ses principaux représentants, le mouvement impressionniste, et que l'on saisira par quelles affinités l'art de nos illustrateurs d'aujourd'hui, par exemple, se rattache à Édouard Manet et à ses disciples immédiats.

C'est Manet, en effet, qui, sans avoir été l'initiateur de la technique impressionniste, fut en réalité le porte-drapeau du groupe, aussi bien à cause de l'admiration de tous ceux qui s'étaient serrés autour de lui, que des attaques dont il fut l'objet de la part de la critique. Claude Monet fut le glorieux créateur de la véritable « palette » impressionniste, le visionnaire à l'œil étonnamment subtil, suivant sur ses toiles claires les modifications lumineuses d'une *meule* dans un champ, d'une tour de cathédrale, d'un *nymphéa* sur une pièce d'eau. M. Degas, lui, s'est davantage soucié de l'expression de

1. *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, par Camille Mauclair. Paris librairie de l'Art ancien et moderne, in-8°, de 238 p., accompagné de 48 pl. en photogravure, 12 fr.



la vie moderne, et, après l'étude que lui consacrait naguère ici M. Mauclair lui-même, il est superflu de rappeler par quelles qualités se recommande le peintre des champs

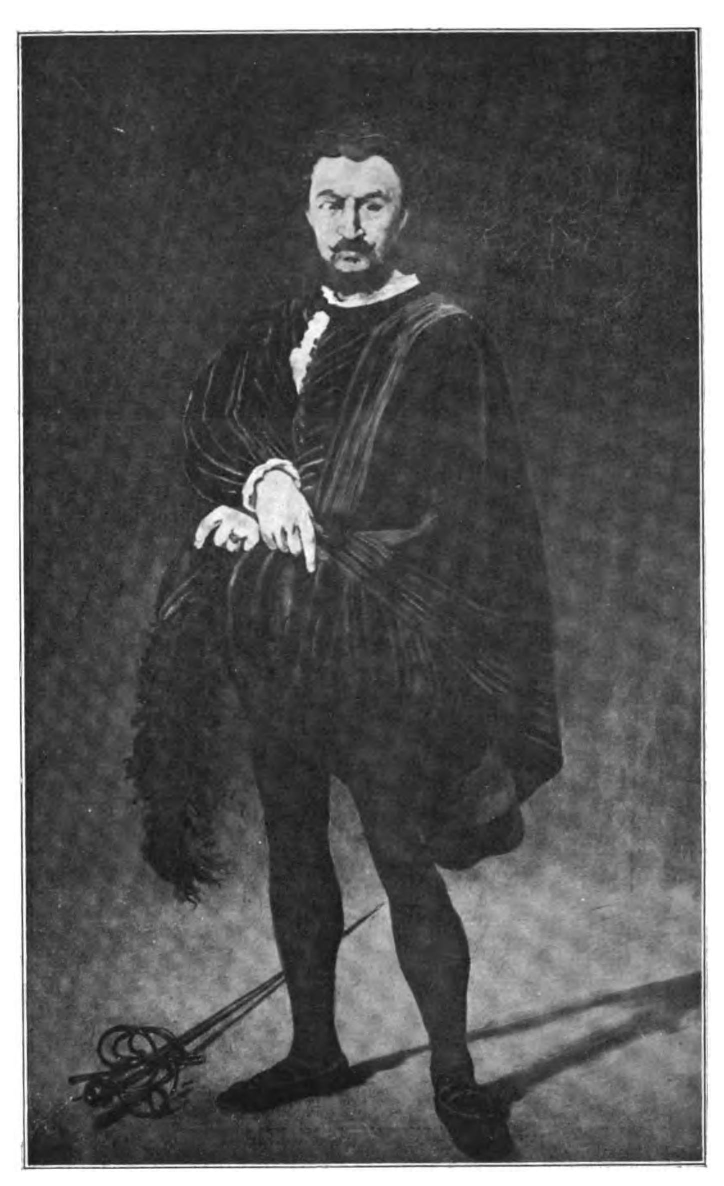


MARY CASSATT. — LA CARESSE.

de courses et des danseuses. Auguste Renoir clôt la série des maîtres de premier plan : solitaire comme Monet et comme Degas, il aborde tous les sujets et sans cesse évolue; il a l'amour passionné de la couleur, et ce sont les recherches faites par lui dans ce sens qui constituent son apport personnel à l'impressionnisme.

A la suite de ce quatuor, viennent ceux que M. Mauclair appelle les artistes secon-

daires, « personnalités écloses auprès des leurs et qui, sans être aussi grandes, n'offrent pas moins une riche série d'œuvres » : Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Gustave Caillebotte, Albert Lebourg, Eugène Boudin. Puis, en conséquence de cette substitution de la beauté de caractère à la beauté d'expression, qui fut, comme on l'a dit, une des théories premières de cette rénovation esthétique, voici que tous les grands illustrateurs modernes, les Raffaëlli, les Toulouse-Lautrec, les Forain, les Chéret, les Steinlen, les Legrand, les Renouard, les Lepère, les Rivière, se rattachent, de près ou de loin, aux théories impressionnistes, sans lesquelles ils n'auraient pas été ce qu'ils sont.

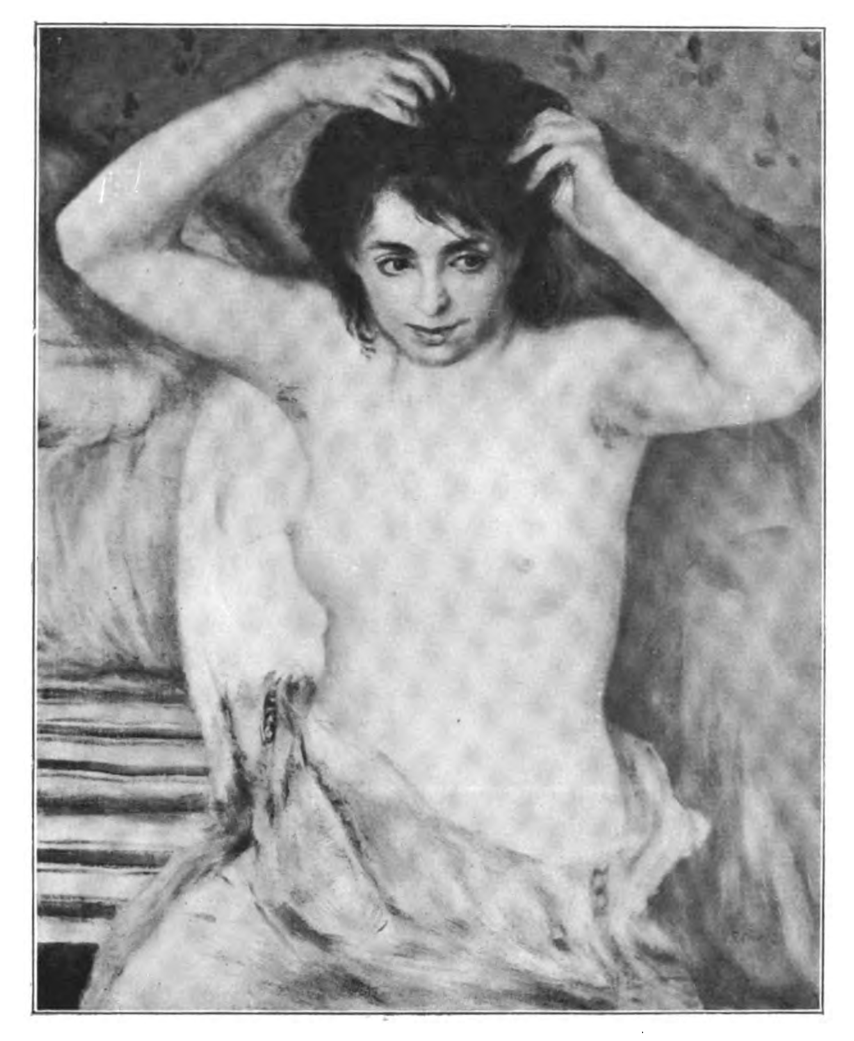


MANET. — PORTRAIT DE L'ACTEUR ROUVIÈRE
(Collection de M. G. Vanderbilt, New-York).

Enfin, voici les néo-impressionnistes, poussant la recherche de l'effet chromatique plus loin qu'on ne l'avait fait précédemment : MM. Seurat, Signac, Denis, Van Rysselberghe, Bonnard, Gauguin, etc.

Après cet exposé de cinquante années d'efforts et de luttes, au bout desquelles des artistes, jadis cruellement attaqués et ridiculisés à plaisir, ont conquis leurs belles places dans les galeries et leurs belles cotes dans les ventes publiques, M. Mauclair indique, en ter-

minant, le service immense qu'on doit à ce mouvement régénérateur. En dépit de ses défauts, son influence a eu une portée considérable, aussi bien chez nous qu'à l'étranger : « Il est remonté par un courageux effort aux sources originelles du génie



RENOIR. — BUSTE DE FEMME.

national... Il nous a apporté un sourire, une bouffée d'air pur, le toucher caressant de la vie ensoleillée... L'impressionnisme a vivifié une époque... La devise que Manet avait choisie, en plaisantant, mais non sans la fierté légitime que lui permettait sa conscience, *Manet et manebit*, doit être aujourd'hui devant l'histoire nationale celle de cet admirable mouvement dont il reste l'initiateur glorieux. »

E. D.

BIBLIOGRAPHIE

The Anonimo, notes d'un anonyme du XVIe siècle sur des œuvres d'art conservées en Italie; traduction de Paolo MUSSI, introduction et notes de G. C. WILLIAMSON. — London, G. Bell and sons, 1903.

Le manuscrit en dialecte vénitien dont voici la traduction anglaise fut, comme on sait, découvert en 1800 par Morelli, et publié par lui la même année. Est-il l'œuvre d'un Vénitien ou d'un Padouan? Bien que la question reste indécise, il est probable que l'auteur est un noble vénitien, Marc-Antoine Michiel, qui vécut de 1486 à 1552. Au reste, il importe peu; ce qui est intéressant, c'est que l'auteur, quel qu'il soit, curieux d'art et bien informé a, au cours de plusieurs voyages dans les villes de l'Italie du Nord, dressé la liste des œuvres d'art qui s'y trouvaient, noté tout ce qu'il pouvait apprendre touchant les artistes qui les avaient faites, indiqué même les différentes attributions auxquelles elles avaient déjà donné lieu.

Ces notes ont permis de suivre la trace d'un grand nombre d'ouvrages, et de les identifier. Elles peuvent permettre d'en retrouver d'autres encore: et comme l'original est dans un dialecte assez difficile à entendre, il est utile d'en donner la traduction : celle de M. Mussi est satisfaisante. En 1884, le Dr Frizzoni a publié une excellente édition italienne, accompagnée de notes où il indiquait, pour la plupart des objets cités, leur présente place et les collections où elles ont passé : mettant à profit ce travail, M. G. C. Williamson l'a complété et mis au courant.

De nombreuses reproductions photographiques donnent au volume un particulier intérêt. P. A.

L'Art de James McNeill Whistler, par T. R. WAY et G. R. DENNIS. — London, G. Bell and sons, 1903, in-8°.

Faire comprendre l'art de Whistler à ceux auxquels il n'est pas familier, prendre ses œuvres telles qu'elles sont, en se gardant d'y rien trouver qu'elles ne possèdent, et en définir le sens esthétique, tel a été le double but que se sont proposé les auteurs de cette étude, rendue plus actuelle et plus captivante par la mort soudaine de celui qui en est l'objet.

Whistler y est successivement considéré comme peintre (portraits, figures, nocturnes, marines et tableaux de chevalet), comme graveur et comme lithographe; ses pastels, eaux-fortes et travaux d'art décoratif, font aussi l'objet d'un chapitre spécial; enfin, l'écrivain qui complétait cette admirable nature d'artiste a son étude particulière. Et, dans ces divers moyens d'expression, la note originale qu'il donna est mise en valeur : le raffinement de coloris, la maîtrise de facture, « l'inspiration » de ses peintures; la largeur et l'étonnante couleur de ses eaux-fortes, leur liberté et leur précision; l'originalité de ses œuvres décoratives enfin, tout a été aussi impartialement examiné que critiqué avec justesse. De la biographie, juste ce qu'il faut en savoir; mais des reproductions, autant qu'il est nécessaire pour appuyer le texte : c'est bien là un livre de critique d'art, et non pas un recueil d'anecdotes.

E. D.



TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 76

(Juillet 1903.)

N° 77

(Août 1903.)



ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 76

(Juillet 1903.)

N° 77

(Août 1903.)

No 78

(Septembre 1903.)



N° 79

(Octobre 1903.)



N° 80

(Novembre 1903.)



N° 81

(Décembre 1903.)



Le gérant : **H. Denis.**

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

